



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE ENSINO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



***CHÃO DE MENINOS: O ESPAÇO LITERÁRIO NA NARRATIVA MEMORIALISTA  
DE ZÉLIA GATTAI***

RAMON DIEGO CÂMARA ROCHA

São Cristóvão  
2018

RAMON DIEGO CÂMARA ROCHA

***CHÃO DE MENINOS: O ESPAÇO LITERÁRIO NA NARRATIVA MEMORIALISTA  
DE ZÉLIA GATTAI***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de mestre em letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, na área de concentração: Estudos literários, dentro da linha de pesquisa Literatura e Cultura, sob a orientação do Prof. Dr. Cícero Cunha Bezerra.

São Cristóvão  
2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

R672c Rocha, Ramon Diego Câmara  
*Chão de meninos: o espaço literário na narrativa memorialista de Zélia Gattai / Ramon Diego Câmara Rocha; orientador Cícero Cunha Bezerra. – São Cristóvão, SE, 2018.*  
89 f.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2018.

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Memória.  
3. Filosofia. 4. Gattai, Zélia, 1916-2008. Chão de meninos  
I. Bezerra, Cícero Cunha, orient. II. Título.

CDU 821.134.3(81).09

RAMON DIEGO CÂMARA ROCHA

***CHÃO DE MENINOS: O ESPAÇO LITERÁRIO NA NARRATIVA MEMORIALISTA  
DE ZÉLIA GATTAI***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de mestre em letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, na área de concentração: Estudos literários, dentro da linha de pesquisa Literatura e Cultura, sob a orientação do Prof. Dr. Cícero Cunha Bezerra.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Cícero Cunha Bezerra -UFS  
Presidente

Prof. Dra. Vera Lucia da Rocha Maquêa -UNEMAT  
Avaliadora Externa

Prof. Dra. Josalba Fabiana dos Santos - UFS  
Avaliadora Interna

Aprovada em 28 de Fevereiro de 2018.  
Local: Sala 16 – CESAD. Centro de Ensino e Ciências Humana. *Campus* Prof. José Aloísio de Campos, em São Cristóvão/SE

São Cristóvão  
2018

*Dedico este trabalho aos meus pais, Rildo Rocha de Lucena e Maria Augusta Câmara. Nada seria possível sem o grande apoio deles.*

## **AGRADECIMENTOS**

Eu gostaria de agradecer, primeiramente, aos meus pais, Rildo Rocha de Lucena e Maria Augusta Câmara, que sempre acreditaram na educação como instrumento de transformação social, lutando para que uma educação digna me fosse dada desde a infância, apostando, de maneira efetiva, em minha formação profissional.

Em segundo lugar queria externar meus mais profundos agradecimentos ao meu orientador Cícero Cunha Bezerra, pela paciência e pelos ensinamentos decorrentes do processo acadêmico envolvido nessa pesquisa, me conduzindo pelas veredas da filosofia e, desvelando o que antes me era coberto acerca desse mundo, bem como ao CNPQ, pela bolsa de fomento que patrocinou esta pesquisa sobre a obra de Zélia Gattai.

Gostaria de agradecer também a todos os professores do programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe pelas sugestões e caminhos que me foram indicados durante os dois anos desse mestrado, na qualidade de discente dessa instituição.

À Aline Lisboa, namorada paciente e companheira, que me deu força e me acompanhou em mais essa caminhada da minha vida, me incentivando nas horas mais precisas e, por fim, aos amigos que construí durante essa jornada, em especial, à Edna Caroline, pelas frutíferas conversas em um pós-aula, regado a um bom café, nas dependências do Campus.

A todos vocês, meus mais profundos agradecimentos!

*“Para lembrar, é preciso esquecer”*  
(Maurice Blanchot).

*“A memória é uma ilha de edição”*  
(Wally Salomão).

## RESUMO

A pesquisa em relevo tratou de analisar, através do livro *Chão de meninos*, da escritora brasileira Zélia Gattai, como a interiorização do universo ficcional, apoiada em um tratamento estético com a linguagem, gerou espaços de fronteira entre a literatura e o gênero autobiográfico, refletindo sobre o espaço do literário no universo composicional de sua narrativa. Para isso, dividimos nossas reflexões em três partes integradas que constituíram o todo de nosso pensamento. No primeiro capítulo, intitulado “As hibridizações do espaço literário”, procuramos demonstrar não só a importância da literatura e de sua relação com o não-dito, como criação de um espaço literário no cerne do texto autobiográfico que expande os limites de composição estética, como também, refletir sobre determinados enquadramentos teóricos, tanto do texto autobiográfico, quanto do literário. Neste direcionamento e, valendo-nos do arcabouço teórico da filosofia e da teoria literária, apoiamos-nos em autores que se debruçaram sobre esse tema, a exemplo de Phillippe Lejeune, Pierre Bourdieu e Leonor Arfuch. Já no tocante ao estudo desses textos em si, tomamos como metodologia uma abordagem hermenêutico-fenomenológica desse espaço de criação, dialogando com autores como Maurice Blanchot, Hans George Gadamer, Gaston Bachelard, Martin Heidegger, entre outros. Ainda neste primeiro momento de nossos questionamentos, vimos como a reorganização do mnemônico se deu nessa produção, agora considerada memorialista. Neste âmbito, autores como Alfredo Bosi e Antonio Candido também nos serviram de base, ao refletirmos sobre certos aspectos memorialistas em nossa literatura. No segundo capítulo, intitulado “O espaço literário nas narrativas de memória”, discutimos como algumas produções memorialistas no Brasil, dando ênfase à de Zélia Gattai, construíram um espaço literário no cerne de sua expressão verbal, através de um tratamento estético do vivido. Aqui lançamos-nos à memória enquanto matéria de nossa percepção do mundo, atrelada a uma construção estético-espacial do narrado. Para uma melhor compreensão dessa disposição composicional utilizamos autores como Henri Bergson, Benedito Nunes, Antonio Candido, Beatriz Sarlo, Luiz Costa Lima, entre outros. Já no terceiro e último capítulo, “Firmando-nos em um chão de meninos”, analisamos como se manifesta o *espaço literário* na narrativa de *Chão de meninos*, debruçando-nos, de forma mais enfática, sobre a obra de Zélia e evidenciando sua composição narrativa em uma estética fronteiriça, entre o literário e o autobiográfico, através da espacialização de suas lembranças no seio de sua expressão verbal. Nesse sentido, autores como Luís Alberto Brandão, Henri Bergson, Gaston Bachelard e Paul de Man foram importantes nesse percurso.

**Palavras-chave:** Narrativa memorialista, Literatura; Filosofia; Zélia Gattai; Chão de meninos.



## ABSTRACT

The research in relief seeks to analyze, through the book *Boys floor*, by the Bahian author Zélia Gattai, how the interiorization of the fictional universe, supported by an aesthetic treatment with language, generated spaces of frontier between literature and the autobiographical genre, reflecting on the space of the literary in the compositional universe of his narrative. For this, we will divide our reflections into three integrated parts that will constitute the whole of our thinking. In the first chapter, entitled “The hybridizations of literary space”, we try to demonstrate not only the importance of literature as the guardian of the unsaid, but also the creation of a literary space at the heart of the autobiographical text, expanding the limits of aesthetic composition and reflecting on certain institutional frameworks, as much of the autobiographical text, as of the literary one. In this direction, and using the theoretical framework of philosophy and literary theory, we will support authors who have studied this subject, such as Phillippe Lejeune, Pierre Bourdieu and Leonor Arfuch. As for the study of these texts, we will take as a methodology a hermeneutic-phenomenological approach of this space of creation, dialoguing with authors such as Maurice Blanchot, Hans George Gadamer, Gaston Bachelard, Martin Heidegger and others. Even in this first moment of our questions, we will also see how the reorganization of the mnemonic occurred in literature, especially in Brazilian literature. In this context, authors such as Alfredo Bosi and Antonio Candido will also serve as a basis for reflect on certain aspects of memorialism in our literature. In the second chapter, entitled “The literary space and the memoirist narrative of Zélia Gattai”, it will be debated how some memorialist productions in Brazil, giving emphasis to the one of the Bahian writer, constructed a literary space at the core of its verbal expression, through a treatment aesthetic of lived. Here we shall begin to remember as a matter of our perception of the world, tied to an aesthetic-spatial construction of the narrated. For a better understanding of this compositional disposition we will avail ourselves of this construction of the literary space from the mnemonic through authors like Henri Bergson, Benedito Nunes, Beatriz Sarlo, Antonio Cândido, Luiz Costa Lima, among others. Already in the third and final chapter, “Stepping on a boys floor”, we will see how the literary space in the narrative of *boys floor* manifests, focusing more emphatically on the work of Zélia and evidencing its narrative composition in a frontier aesthetic, between the literary and the autobiographical through the spatialization of their memories within their verbal expression. In this sense, authors such as Luís Alberto Brandão, Henri Bergson, Gaston Bachelard and Paul de Man will be importants in this journey.

**Keywords:** Narrative memoirist; Literature; Philosophy; Literature and memory; Zélia Gattai; Boys floor.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1. AS HIBRIDIZAÇÕES DO ESPAÇO LITERÁRIO .....</b>	<b>15</b>
<b>1.1. O espaço autobiográfico e a perspectiva literária.....</b>	<b>19</b>
<b>1.2. Por um caminho de fronteira: entre a literatura e a autobiografia.....</b>	<b>25</b>
1.2.1. As veredas da significação .....	34
1.2.2. Os caminhos da compreensão.....	36
<b>2. O ESPAÇO LITERÁRIO NAS NARRATIVAS DE MEMÓRIA .....</b>	<b>39</b>
<b>2.1. O memorialismo brasileiro pós-segunda guerra .....</b>	<b>39</b>
<b>2.2. A narrativa memorialista de Zélia Gattai .....</b>	<b>47</b>
<b>3. FIRMANDO-NOS EM UM CHÃO DE MENINOS .....</b>	<b>61</b>
<b>3.1. A espacialidade móvel do terreno .....</b>	<b>61</b>
<b>3.2. O chão do qual dispõem os meninos .....</b>	<b>69</b>
<b>3.3. Os meninos que compõem o chão.....</b>	<b>73</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>85</b>

## INTRODUÇÃO

Nascida em 2 de Julho de 1916, na cidade de São Paulo e, falecendo em 2008, em Salvador, o olhar poético de Zélia Gattai, não só conseguiu manter-se afiado diante de uma gama de acontecimentos sociais e políticos, que se confundiam com a história de nosso país, como nos conduziu, graças a um burilar com a palavra, a uma revisitação dos espaços públicos e privados em um período de difícil liberdade de expressão.

Buscando trazer à tona o não-dito e, espacializando sua memória, a autora é responsável por algumas obras que revisitaram não só a formação histórico-cultural do Brasil, como a sua própria, a exemplo da que iniciou sua vida literária, *Anarquistas graças a Deus* (1979), na qual nos conta a luta dos seus descendentes, italianos anarquistas, em uma São Paulo do século 20, em constante estado de desenvolvimento industrial.

*Um chapéu para viagem* (1982), *Jardim de inverno* (1988) e *Senhora dona do baile* (1984) são outros de seus escritos, cuja revisitação do vivido nos remete sempre a um estado de descoberta da realidade, por vezes cruel, a partir de um olhar que nos devolve o frescor para o cultivo da esperança, ao tempo em que se mantém crítico diante dos acontecimentos de sua época.

Em *Chão de meninos*, publicado somente em 1992, mas cuja história se dá a partir de experiências vividas entre os anos de 50 a 60, não por acaso essa faceta de nossa condição histórica e social se vê no auge de um estado de descrença, frente a um imaginário do progresso que, aos poucos, se esfacela.

Nesse livro, a autora não só nos relata suas dificuldades e embates com a linguagem, assumindo seu papel de escritora, como reafirma sua postura de militante política, encaminhando sua obra para uma constante migração, entre um polo histórico e outro estético, na busca por fundi-los em uma narrativa que se mantém na tensão entre o pessoal e o coletivo.

A obra de Zélia Gattai se enquadra dentro de um contexto pós-segunda guerra mundial, em que diversos escritores brasileiros se dedicaram a escrever, através de determinadas narrativas do íntimo<sup>1</sup>, suas experiências em um período de grande conturbação democrática em nosso país, materializando-as por meio de uma narrativa que ficaria conhecida como memorialista.

---

<sup>1</sup> Por narrativas do íntimo compreendem-se determinadas narrativas que se destinam a expor fatos e experiências da vida íntima de seus narradores.

Esposa de um dos nossos cânones nacionais, Jorge Amado, durante muito tempo sua obra foi colocada em segundo plano, seja por não adequar-se a certo modelo estético dos estudos sobre memória, seja por estar à sombra da figura de seu companheiro.

O fato é que Zélia nunca deixou de produzir e divulgar suas obras em um contexto no qual a liberdade de expressão fora tão cerceada, encontrando barreiras e/ou obstáculos para circulação de ideias, escritos e sobretudo, posturas ideológicas que rompiam com certo discurso institucional sobre nosso país, antes instaurado como verdade.

Em sua palestra intitulada “A literatura brasileira em 1972”, Antônio Candido fala-nos sobre uma quebra de paradigmas no Brasil, no tocante aos textos em prosa, evidenciando o surgimento de uma perspectiva autobiográfica na literatura. Ao tempo em que discorre sobre o impacto dessa produção no contexto sociocultural brasileiro (CANDIDO, 1977), ele nos propõe uma reflexão sobre o trabalho peculiar com a linguagem nessas narrativas, cuja composição possuiria um traquejo poético no processo de revisitação da memória.

Essa literatura *sui generis*, que obteve suas raízes com a interiorização do universo ficcional, gerou uma desconstrução dos limites estruturais no romance, na novela e nos contos modernos desenvolvendo-se, de forma mais latente, a partir da geração pós-guerra, abalando as convicções sobre os modelos literários no país (BOSI, 1978).

O apreço pelo poético nesses escritos, chamados de memorialistas por alguns críticos de nossa literatura, apoiou-se em uma disposição da memória a partir da qual a produção de um macrocosmo ancorava-se a um sentimento do *eu*, enraizado na experiência transposta pela palavra e na criação de pequenos universos autônomos (ARFUCH, 2010), realizando uma fusão entre o relato histórico e o discurso poético.

Dentro dessa perspectiva e deixando-se entrever uma *hibridização* discursiva entre o literário e o biográfico (LIMA, 2006) – com certo apelo às questões socioculturais – destacaram-se escritores como Graciliano Ramos, Pedro Nava, Darcy Ribeiro e Zélia Gattai. Indivíduos que dispuseram-se na/pela linguagem por meio de um tratamento poético do não-dito, ou seja, daquilo que fora testemunhado e destinado ao esquecimento, revelando-nos certos aspectos políticos e sociais do Brasil que se fizeram e se fazem importantes na compreensão, tanto da literatura e de sua expressão verbal, quanto de questões cruciais na formação democrática de nosso país.

Dito isto e, pensando justamente sobre a importância desses projetos memorialistas, decidiu-se lançar um olhar mais aprofundado sobre esse tipo de composição, privilegiando a obra *Chão de meninos* (1992), da autora Zélia Gattai, como forma de compreendermos o tratamento estético dado à memória, paralelo aos temas sociais presentes em sua escrita.

Nesse sentido, refletiremos sobre como as narrativas de memória, em especial a de Zélia Gattai, em *Chão de meninos*, contribui para repensarmos os limites do que é estabelecido como literatura, a partir de certos modelos fixos de composição dentro da expressão verbal escrita. Demonstraremos ainda, por meio da força discursiva e da potencialidade estética de sua narrativa, como memória e literatura se interligam em uma nova articulação dentro do texto autobiográfico.

Para atingir tal objetivo, de demonstrar como a obra escolhida manifesta tanto um ponto de ruptura com modelos literários vigentes como um tratamento estético da memória, partiremos de três momentos de reflexão sobre a linguagem e a memória no âmbito da literatura, dialogando, paralelamente com a produção de Zélia Gattai. Nesse caminho, disporemos de três capítulos, neste trabalho, nos quais nos debruçaremos sobre a problemática mencionada.

Por se tratar de uma pesquisa na área de Letras, inserindo-se na grande área das Humanidades, a análise será, essencialmente, qualitativa, privilegiando o processo de consulta a um *corpus* de caráter bibliográfico. No que concerne à composição teórica, traçaremos um caminho de confluência entre a filosofia e a literatura, áreas das quais nos apropriaremos em uma perspectiva correlacionada, na qual, valendo-nos de determinado arcabouço teórico, tenta-se iluminar novos significados no texto literário.

No que concerne à análise do *corpus*, realizaremos um percurso metodológico baseado em uma investigação hermenêutico-fenomenológica, valendo-nos de três conceitos básicos da filosofia hermenêutica, *pré-compreensão*, *compreensão* e *interpretação* para estudarmos a manifestação do espaço literário atrelado ao fenômeno mnemônico.

Na fase de *pré-compreensão*<sup>2</sup>, situaremos histórica e esteticamente a ocorrência das narrativas literárias que incorporaram o trabalho com o mnemônico a sua

---

<sup>2</sup> Para os pensadores da hermenêutica, há uma diferença primordial entre esclarecer e compreender. Como nos diz Emerich Coreth em seu livro *Questões fundamentais de hermenêutica* (2010), enquanto o primeiro consiste em aplicar leis gerais a coisas particulares, o segundo se destina a tentar lançar um olhar, a partir da expressão individual e levando em conta o contexto no qual fora escrito, a fim de, a partir daí, realizar seu próprio processo interpretativo.

composição, introduzindo as discussões sobre a alteração de certo *espaço literário*. Na segunda fase, de *compreensão*, lançaremos-nos a um novo formato de composição, cujo espaço literário se instalara no seio do gênero autobiográfico, ajudando-nos a repensar os limites do autobiográfico e do literário. Já no que tange à terceira fase, realizaremos um processo de *interpretação* desse *espaço literário* presente na obra de Zélia Gattai, intitulada *Chão de meninos* (1992).

Ancorando cada capítulo, respectivamente, a uma dessas fases (*pré-compreensão*, *compreensão* e *interpretação*), a escolha e importância dessa metodologia se dá a partir da necessidade de olharmos para a produção memorialista da autora mencionada, não a fim de *esclarecer*, mas sim de *compreender* seus elementos constituintes, bem como o espaço de composição literária em sua narrativa.

Dessa forma, o método investigativo da filosofia hermenêutica nos auxiliará de maneira, não a aplicar leis gerais a escritas particulares, e sim, no sentido inverso, a lançarmos-nos à marca do autor na disposição escrita, compreendendo sua postura criativa a partir de certo contexto, relacionando-a, por meio de seus elementos constituintes, a determinado horizonte de expectativa, para que, depois, possamos compreender melhor a composição do *espaço literário* em sua(s) narrativa(s).

Dito isto, no capítulo I, intitulado “As bifurcações do espaço literário”, discorreremos, por exemplo, sobre como a criação de um *espaço literário*, antes confinado apenas ao espaço institucional da literatura, aos poucos foi se expandido para outras facetas da expressão verbal, a exemplo dos textos de caráter autobiográfico. Dessa forma, realizaremos um apanhado histórico e, em certa medida, estético, mostrando o surgimento e as características de alguns desses textos. Esse percurso nos parece de fundamental importância para a delimitação e inserção do tema aqui proposto.

Nesse direcionamento, demonstraremos como essa expansão do *espaço literário* ancorou-se, de maneira decisiva, em um tratamento estético da memória, influenciando tanto a produção autobiográfica, quanto a literária no Brasil, instigando-nos a pensar na reconstituição do vivido em uma dupla inscrição, entre o relato histórico e a composição artística.

Esse primeira parte de nossa argumentação se faz importante para conhecermos a relação simbiótica entre o discurso memorialista e o tratamento do não-dito, auxiliando-nos na compreensão de como a memória atua em determinada composição do literário, instalando certa percepção de mundo a partir da potencialidade verbal do que antes fora relegado ao esquecimento.

Por este motivo abordaremos desde uma concepção da memória, na Grécia antiga, como elemento mantenedor de uma divina relação com o mundo, até entrarmos em uma acepção fenomenológica, demonstrando como essa perspectiva influenciou, de maneira evidente, os textos da literatura ocidental e, conseqüentemente, brasileira, compondo um repertório do literário nos quais a preocupação com essa abordagem se dá em diferentes formatos e níveis.

No tocante ao capítulo II, ou seja, “O espaço literário nas narrativas de memória”, tentaremos elucidar a disposição de certos modelos estéticos, enquadrados em um espaço institucional da literatura, a partir do qual, por questões composicionais, algumas obras acabam sendo relegadas ao esquecimento, enquanto outras prevalecem por atenderem a critérios impostos e a modelos vigentes (BLANCHOT, 2004).

Nesse sentido, abordaremos a produção memorialista pós-segunda guerra e as implicações desta na produção literária brasileira, construindo um caminho do meio entre relato íntimo e vida privada e propondo uma intersecção entre esses dois tipos de produção.

É nesse contexto que se insere o estudo da narrativa de Zélia Gattai, em um movimento de *compreensão*, visto que a caracterização de seus textos enquanto puramente autobiográficos – ideia que se pretende problematizar – começa a ser questionada a partir da disposição estético-espacial presente em suas obras. Neste ponto, portanto, discutiremos as principais ideias acerca da marca da autora na expressão verbal, bem como da importância da ressignificação de sua experiência pela linguagem (LLEDO, 1991), na composição do espaço literário em seus relatos que tanto se vale de uma memória individual, quanto relaciona, esta, a uma memória coletiva (HALBWACHS, 1990).

Já no capítulo III, *Firmando-nos em um chão de meninos*, buscaremos, de acordo com o que foi explicitado acima, elucidar a perspectiva literária no texto autobiográfico a partir de um espaço de reconstituição da memória, pela linguagem, na narrativa memorialista de *Chão de meninos*.

Para isso, analisaremos como a escrita de Zélia Gattai engendra um *espaço literário* no âmbito de sua composição estética a partir de três níveis de criação: o do discurso (em um tempo do narrar), o do enredo (em um tempo do narrado) e o alegórico, abrindo-nos para diversas significações do que é expresso nas veredas do que fora destinado ao esquecimento.

Nessa análise, levaremos em conta a composição figurada dos fatos narrados, a disposição do relato – evidenciando a condução não-linear de sua narração – a criação dos espaços em obra (BRANDÃO, 2013), o aprofundamento e descrição dos personagens públicos em uma dimensão do privado, bem como a potencialidade semântica de seus enunciados (MAN, 1996), calcados na criação de imagens que potencializam uma construção estética sobre determinada realidade objetiva (BERGSON, 1999); (BACHELARD, 1978).



## 1. AS HIBRIDIZAÇÕES DO ESPAÇO LITERÁRIO

Há muito tempo que a temática da memória permeia os estudos das Letras e Humanidades, seja a fim de uma compreensão do fenômeno mnemônico e de sua relação com a verdade, seja percorrendo os espaços das expressões artísticas, como reflexo de uma ordenação da experiência, individual e/ou coletiva.

Desde a Grécia antiga, partindo ainda de uma tradição oralizada do ato de recordar enquanto percurso de autoconhecimento, passando pela ideia de *reminiscência*, calcada por Platão<sup>3</sup>, e dos estudos das *faculdades da alma*, de Aristóteles<sup>4</sup>, até chegar a teóricos como Henri Bergson e Paul Ricoeur, várias foram as veredas percorridas pela problematização da memória, aliando, sempre, um estado do poético e da imaginação, à interpretação do mnemônico.

Como é sabido, diversas civilizações tiveram, na cultura oral, seu desenvolvimento cultural e artístico, elaborando sistemas de significação e estruturação do dito por meio do canto, de coros religiosos e até mesmo de recitais e declamações em locais públicos.

Tais manifestações da oralidade, aos poucos tornaram-se fundamentais em sociedades como a Grécia antiga, por exemplo, atuando no resgate de uma memória que compunha o imaginário coletivo e social de determinado sistema de crenças e valores, como nos diz Marcel Détienné, ao diferenciar a memória soprada pelos Deuses, da memória dos indivíduos comuns:

A memória sacralizada é, em um primeiro lugar, um privilégio de determinados grupos de homens, formados em irmandades. Como tal, se diferencia radicalmente do poder de lembrar, de outros indivíduos. Neste meio, de poetas inspirados, a memória é uma onisciência de caráter adivinatório. Definindo-se como o saber mântico através da forma “o que é, o que será, o que foi”. (DÉTIENNE, 1981, p. 26)<sup>5</sup>.

É interessante notar, dessa forma, que o discurso sobre a memória confundiu-se à busca do sujeito, em um constante devir, pelos misteriosos e, nem sempre lineares, caminhos do autoconhecimento. O que nos leva a refletir sobre a veiculação do mnemônico através de uma abordagem literária, que ajudou a formar, desde cedo, certa

---

<sup>3</sup> *Fedón* (PLATÃO, 1972)

<sup>4</sup> *De anima* (ARISTÓTELES, 2010).

<sup>5</sup> La memoria sacralizada es, en primer lugar, un privilegio de determinados grupos de hombres constituidos en hermandades: como tal, se diferencia radicalmente del poder de acordarse de los otros individuos. En estos medios de poetas inspirados, la memoria es una onisciencia de carácter adivinatorio; defínese, como el saber mántico, por la fórmula: << lo que es, lo que será, lo que fue>>. (DÉTIENNE, 1981, p. 26). (Tradução nossa).

tradição na literatura ocidental, salvando determinado registro do esquecimento e potencializando-o por meio da linguagem, em uma abertura semântica que nos direciona ao território hermenêutico do possível.

Com a adoção da linguagem escrita, no entanto, o signo acabou dizendo sobre o próprio signo, levando a preocupação estética com o dito a se sobrepor sobre a importância de se resgatar o não-dito, do esquecimento e, por vezes, dissociando a função existencial da linguagem da compreensão e interpretação do vivido.

Aos poucos, no entanto, na medida em que sujeito e mundo teciam um diálogo cada vez mais personificado, a importância de se resgatar o não-dito do esquecimento acabou sendo repensada e estudada, partindo dos relatos de indivíduos comuns que acabaram rompendo com uma tradição ontoteológico do dizer.

Nesse sentido, esta efervescência do relato íntimo, deu margem, em um contexto da linguagem escrita, a uma homogeneidade entre público e privado que se acentuaria, de maneira cada vez mais efetiva, na expressão literária, aprofundando certos recursos composicionais que começaram a articular-se em uma nova configuração do particular, a exemplo das narrativas epistolares (ARFUCH, 2010).

É inevitável perceber, no final do século XVII, a proliferação de diversos escritos que, agora, valiam-se de um *eu* que narrava as agruras de sua própria vida, sendo publicadas em formato de diários, cartas e bilhetes que, vez ou outra, eram veiculados em jornais e revistas.

Como nos diz Leonor Arfuch, esse movimento foi importante pois permitiu construir:

[...] uma trama de inteligência para a análise da produção literária do século XVIII, que iria consolidando seu “efeito de verdade” tanto com a aparição de um sujeito “real” como garantia do “eu” que se enuncia quanto a apropriação da primeira pessoa naquelas formas identificadas como *fiction*, que daria origem ao romance moderno.(ARFUCH, 2010, p. 44).

De acordo com a pesquisadora, é preciso ressaltar que tais rastros e/ou marcas nessas narrativas não só surgiram enquanto modelo estético, como propuseram, através uma memória individual, uma tensão relacionada ao que fora convencionalizado pelas verdades sociais e/ou coletivas da época.

Dessa maneira, a memória e a disposição de um *eu* na percepção da realidade objetiva começava a obter certa influência, não só no que dizia respeito ao espaço de composição do literário, como no que tangia à construção de textos autobiográficos,

atuando como uma marca do particular sobre o social, mesmo sendo este parte integrante daquele.

Nessa direção, já na segunda metade do século XVIII, diversas narrativas destacaram-se, ora sendo caracterizadas como autobiográficas, ora como literatura. O filósofo Jean Jacques Rousseau, por exemplo, configura um nítido exemplo de autor que percorreu esse caminho do meio. Afinal, ao decorrer do tempo, não só escreveu textos de grande valor na esfera da filosofia como *O contrato social* (1762), quanto se dispôs, também, a escrever textos literários, como é o exemplo de *Julie ou a nova Heloísa* (1761).

Em seu livro *As confissões* (1782), nem defendendo explicitamente sua argumentação histórica sobre o presente, nem descrevendo a história de sua vida, mas espacializando esteticamente sua percepção na linguagem, o autor acabou abrindo-nos uma nova possibilidade para o trabalho com o relato íntimo, gerando importantes discussões para a crítica literária de sua época.

Isto porque, no livro mencionado, aliado a essa perspectivação da dimensão histórica do que se narra, tanto a desordenação do discurso sobre o vivido, quanto o agrupamento de quadros imagéticos que dão forma ao todo de sua vivência, constroem um mosaico vivo de seu passado na expressão verbal, aliando história e criação literária.

Nesse movimento, claramente percebido por teóricos como Paul de Man, diz-se que “Rousseau parece querer as duas coisas, concedendo-se a liberdade do fabulista mas, ao mesmo tempo, também a autoridade do historiador responsável” (MAN, 1996, p. 161). Ou seja, seu texto flutuaria entre dois possíveis enquadramentos, um que estaria atrelado ao universo da ficcionalidade literária e outro, o da percepção histórica de seu tempo, atrelado à disposição autobiográfica.

O fato é que, ao estudarmos esses escritos, apoiando-nos na potencialidade semântica que eles carregam, é possível perceber que, ao decorrer do tempo, não só os limites da ficção – pertencente ao *espaço literário* – como os da autobiografia – pertencente ao espaço biográfico – foram ficando cada vez mais estreitos.

A própria divisão feita, ainda no século XVIII entre *fictio* (ficção/fingimento) e *veritas* (verdade/revelação) se dava, ainda, de maneira a excluir, por meio de uma perspectiva histórico-objetiva dos fatos, toda variação narrativa que se dispunha a enxergar os acontecimentos de maneira particular, apoiada, não na descrição objetiva da realidade empíria, mas sim na percepção dessa realidade. (LIMA, 2006).

Diferente da perspectiva grega, na qual a subjetividade do indivíduo ainda não tornara-se o centro das discussões acerca do não-dito<sup>6</sup>, essa vontade de verdade que surge nesses textos, a partir do século XVIII, relaciona-se à ideia de inserir-se e ser ouvido por meio de um registro de sua vivência particular.

Ao fazer isso, intencionava-se trazer à tona o não-dito, falando-nos sobre o que fora relegado ao esquecimento e, contrapondo-se, de maneira dialética, ao que instaurava-se como verdade através das instituições. O que ora era feito a partir de um trabalho estético com a materialização da experiência, na linguagem, ora era disposto em um relato que mais se aproximava de uma crônica histórica acerca do vivido.

Ao empreendermos tal observação – sobre a disposição do particular em alguns casos da literatura universal para, também, compreendermos melhor como isso se deu na literatura brasileira – é interessante notar como esse percurso de interiorização e exteriorização da realidade deu-se de maneira cada vez mais autônoma, transformando, aos poucos, o processo de criação artística.

Nesse caminho de transformações e configurações do dito, a incorporação de uma fenomenologia da memória fundiu-se a uma projeção estética do dizer, fazendo com que certos textos se inscrevessem semanticamente, em diferentes gêneros, alargando o horizonte de composição e compreensão acerca de um formato que, cada vez mais, apostara em um resgate da experiência sensível.

Isto quer dizer que, se antes vislumbrávamos uma leve incorporação do mnemônico aos textos literários, agora lidamos com uma variedade de perspectivas do literário em narrativas de cunho autobiográfico, problematizando o espaço institucional de alguns textos a partir da própria espacialidade literária do relato íntimo.

Contudo, na medida em que os modelos literários se alargavam e convergiam, cada vez mais, para uma estética do íntimo, dialogando com o que entendíamos por narrativa autobiográfica, diversos estudiosos e pesquisadores acabaram se debruçando sobre um tratamento estético que se incorporava a essas narrativas.

Dito isto, problematizando esses enquadramentos do texto autobiográfico, refletiremos, neste capítulo, sobre o lugar desse tipo de narrativa, atentos a um

---

<sup>6</sup> Para os gregos, havia uma funcionalidade da palavra falada/cantada e, sobretudo, da poética, como divina guardiã da memória. Acreditava-se que, a partir dela não nos era permitido cair no abismo do esquecimento, ou seja, que ao lançamo-nos sobre o tempo, o dito sobre ele nos ajudaria, não a refletir sobre o tempo em si, buscando reconstituí-lo, mas sim a entendermo-nos dentro de um sistema maior. Essa linguagem poética não só falava de acontecimentos, mas do próprio curso da vida. Nesse sentido, a força do que era dito, nesse âmbito, confundia-se com o sentido de *alétheia*, ou seja, de um movimento de desocultamento do mundo. (DÉTIENNE, 1983).

cruzamento entre a literatura e a autobiografia a partir da constituição do *espaço literário* em ambos.

Para a realização de tal percurso, voltaremos nossas discussões, primeiro, para a solidez desses espaços pré-estabelecidos de composição e, segundo, para a compreensão de um pensamento de fronteira entre a disposição verbal sobre o fato e a ficcionalização dele, agora perpassado por uma virtualização da memória.

O que nos ajudará a estudar essas narrativas em uma fase de *pré-compreensão*<sup>7</sup> tanto de suas implicações ideológicas, quanto de suas expressões verbais, demonstrando a contribuição delas para uma nova escrita, ou seja, correlacionando-se à potência criadora do texto literário, mas rompendo, de certa forma, com um espaço institucional conferido à literatura.

### 1.1. O espaço autobiográfico e a perspectiva literária

No Brasil, a queda do narrador *heterodieético*<sup>8</sup> e o surgimento de uma perspectiva do íntimo, começou a aflorar, ainda de forma tímida, no romantismo. Aqui, a transformação de uma escrita da memória foi tomada, em um primeiro momento – a exemplo do que fora feito em outros países da Europa – como elemento que condicionava a elaboração de certa *diegese*<sup>9</sup>

O trabalho com a recordação, primeiro pensado como percurso para se conhecer os mistérios da alma, ainda relacionava-se, por parte de alguns escritores, a um plano de evasão, onde, a partir dele, se alcançaria certa liberdade de pensamento. Como nos diz Alfredo Bosi, atento à produção dessa época, era comum se perceber “[...] fundos traços de defesa e evasão, que os leva a posturas regressivas: no plano da relação com o mundo (retorno à mãe-natureza, refúgio no passado, reinvenção do bom selvagem, exotismo) e no das relações com o próprio eu.” (BOSI, 1975, p.100).

A partir dessa sensação, não é difícil supor que a necessidade de reviver o que se fora, entrelaçava-se à incapacidade de viver aquilo que se fazia presente, trabalhando, sobretudo, a partir de uma vontade de *reminiscência*<sup>10</sup>. A literatura romântica, acabou

---

<sup>7</sup> Aqui a palavra compreensão se articula ao segundo conceito do método investigativo da filosofia hermenêutica (CORETH, 2010).

<sup>8</sup> Esse tipo de narrador é aquele que não participa do âmbito actancial da narrativa (GENETTE, 1973).

<sup>9</sup> Conceito referente à composição do enredo no romance (GENETTE, 1973).

<sup>10</sup> Aqui é importante abrirmos um espaço para que possamos refletir sobre a reminiscência no período romântico. Afinal, como são sabidas, as ideias românticas desenvolveram-se calcadas na idealização de certo mundo que teve influência direta da perspectiva neoplatônica (BOSI, 1975). Entre algumas noções, influenciadas pela filosofia idealista, destacam-se as ideias acerca do bom e do belo, do amor platônico, do tratamento da morte como algo que se desenvolve de maneira metafísica, entre outras. Dessa maneira, assim como esses conceitos, ainda se tinha, uma perspectiva da memória como aquela que nos conectaria

ancorando-se a esse estado de angústia face à rememoração nostálgica, apostando no resgate de um sentimento que só se dava enquanto lembrança ou possibilidade de lembrança, logo, “O eu romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão.” (BOSI, 1975, p. 101).

No entanto, é preciso dizer que a busca por essa condição nostálgica também foi, em certa medida, influenciada pela construção de um imaginário coletivo sobre a ideia de progresso, contra o qual a poesia adquirira, inclusive, grande força de contestação, expondo as contradições presentes nesse discurso.

O processo de recordação do escritor romântico, ao tempo em que vinculava-se ao poético como refúgio de um modelo racional e institucionalizado, compunha a busca pela humanização através de um futuro enraizado com valores de outrora, que chocavam-se contra certos pressupostos ideológicos e socioeconômicos propagados no próprio século XIX.

Já no realismo brasileiro, o trabalho da memória enquanto matéria-prima da narrativa – sempre pensando o indivíduo a partir de sua relação com a coletividade – potencializou o trabalho estético de um *eu*, que agora se anunciava de forma *homodiegética*<sup>11</sup> no romance.

Nesse sentido, não foi por acaso que, um dos nossos escritores mais reconhecidos tenha representado tão bem como isso se deu no texto literário. De forma alegórica e apostando na memória como salvo conduto de seus personagens, Machado de Assis conseguiu construir uma atmosfera, ao mesmo tempo, de encantamento – ao mostrar como essa memória poderia ser transposta para o discurso literário – e de desconfiança, na medida em que esta se descortinava e revelava-nos os arquivos sombrios de vidas íntimas, entrelaçadas a um julgamento moral sobre a sociedade da época.

Algo que é anunciado, inclusive, nas apresentações de suas obras aos leitores:

[...] se adotei a forma de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião. (ASSIS, 2006, p. 13).

---

a um passado humanizador, no entanto, não mais a partir do advento dos deuses ou do cosmos, mas sim, a partir de uma subjetividade que daria margem às virtudes de nossa alma.

<sup>11</sup> Aqui faz-se referência a outro tipo de narrador, o homodiegético. Diferente do heterodiegético, que não participa do âmbito actancial da narrativa, aquele atua perspectivando a descrição e os julgamentos de valor sobre determinados fatos (GENETTE, 1973).

O escritor, a exemplo de outros romancistas, em um período de transição entre o romantismo e o realismo no Brasil, tinha aprendido a tecer seus enredos, valendo-se de um aprofundamento psicológico dos personagens de sua narrativa, como quem tentara apreender, no particular, uma inquietação coletiva. Para isso, apoiou-se nas memórias individuais e nas suas contradições, como pontos de intersecção com os discursos oficiais sobre a realidade brasileira.

Nesse sentido, a construção da mimesis comportava uma *ficcionalidade* que, por sua vez, se instala através de um núcleo desenvolvido pela memória, atuando como matéria-prima para a criação do enredo. Isso acontece pois, como nos diz Luiz Costa Lima:

[...] ao passo que a mimesis é a viga que acolhe e seleciona os valores da sociedade e os converte em vias de orientação que circulam em suas obras, a ficção diz da caracterização discursiva de tais textos. A mimesis é concreta, i.e., opera a partir da vigência social de costumes e valores; isso não significa que eles tenham de ser endossados ou refinados, assumindo então uma disposição que os torne visíveis, quando antes pareciam detalhes insignificantes. A mimesis alimenta-se da matéria-prima da sociedade para explorá-la. (LIMA, 2006, p. 210).

Enquanto ficção, tratamento ficcional a partir da memória estruturava-se sobre o social, mas não com a intenção de reproduzi-lo, tampouco de endossar ou estabelecer um estudo histórico sobre ele, embora, do próprio processo de releitura do dito possamos vislumbrar, esteticamente, questões que se manifestam por meio dessa ficcionalização.

O que o autor faz é construir uma base do imaginário no horizonte social, a ficção, ou seja, dessa maneira, a forma como o texto é construído sobre a mimesis é constantemente alterada no processo criativo, seja concordando com determinados modelos estéticos historicamente sedimentados, seja rompendo com eles.

Isto posto, não é difícil supor que, se a própria estruturação do ficcional se altera no *espaço literário*, ao decorrer de diferentes contextos e perspectivas estéticas, a preocupação com a incorporação do mnemônico também se transforma. Tal transformação no entanto, agora vincular-se-ia ao próprio discurso, deixando de ser somente um elemento suplementar no enredo.

O fato é que, na medida em que se aprofundavam, essas escolhas composicionais viriam a ficar famosas no romance brasileiro, sempre entrecruzando a carga simbólica do fato – apoiado na memória – à volaticidade do que fora percebido e

transposto pela linguagem. Afinal, “Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar.” (RICOEUR, 2007, p.40).

Com esse ensimesmamento dos narradores, não demorou muito para que a preocupação com o que era experienciado fosse elevada ao limite, construindo determinadas narrativas entre a experiência do real e a percepção estética dele. O interessante é que estes relatos, que agora se desenvolviam, não mais apoiando-se exclusivamente na ficção, mas realizando um entrecruzamento entre autor, narrador e personagem, acabaram estreitando os espaços composicionais da autobiografia e da literatura.

Nesse novo formato de determinadas narrativas, foi comum ver, ainda no final do século XIX e início do XX, a proliferação de diversos diários, cartas, entre outros escritos de memória, não só na Europa, como no Brasil, obterem grande repercussão, justamente pela força estética e semântica de sua constituição verbal.

Atentos a isso, estudiosos como Philippe Lejeune, em busca de elementos intrínsecos a esse novo gênero, tentaram, por sua vez, problematizar, a partir de diversos escritos autobiográficos, as relações e especificidades desse tipo de disposição sobre o íntimo. O objetivo com isso era claro, compreender o que essa produção tinha como elemento essencialmente particular, que a caracterizava em relação a outros gêneros.

Em seu livro *O pacto autobiográfico* (2008), o pesquisador francês não só atestou em favor de um acordo firmado entre aquele que lê o texto de domínio privado e, o que assume enquanto verdade no momento de sua narração, como descreveu o autor/narrador/personagem<sup>12</sup> como aquele que materializava o relato na palavra, reinventando-se constantemente por meio da forma como lembra sua vida.

Para Lejeune, esse mesmo sujeito do/no relato, percebendo-se autor, personagem e narrador de um enredo que é, essencialmente, os acontecimentos de sua vida passada, não possuía, de forma alguma, a intenção, no momento da escrita, de criar uma obra ficcional e, sim, de encontrar-se por meio de uma revisitação de si:

O fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção. Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de “identidade narrativa”, como diz Paul Ricoeur, em que consiste qualquer vida. (LEJEUNE, 2008, p. 104).

---

<sup>12</sup> Aqui as barras são colocadas para estabelecer uma relação de interligação entre autor, personagem e narrador de maneira indissociável.



É interessante perceber, neste trecho, que a fala do pensador francês dá ênfase a essa questão porque, ao decorrer do tempo, a autobiografia foi vista, sempre, como um gênero menor, sem determinada autonomia, sempre classificada como subgênero literário ou como uma locução artificial diante dos fatos históricos, contestada por vários teóricos, a exemplo de Pierre Bourdieu.

Para o historiador que se opunha às ideias de Lejeune, a preocupação com a biografia e a autobiografia não detinha-se nas especificades do gênero em si, mas ao que essa visão personificada do mundo trazia para o entendimento da história, ou seja, a criação de uma espécie de relato personificado sobre os fatos, o que ele considerara “subjetivismo”:

A invenção de um novo modo de expressão literária faz surgir a contrário o arbitrário da representação tradicional do discurso romanesco como história coerente e totalizante, e também da filosofia da existência que essa convenção retórica implica. Nada nos obriga a adotar a filosofia da existência que, para alguns dos seus iniciadores, é indissociável dessa revolução retórica, mas, em todo caso, não podemos nos furtar à questão dos mecanismos sociais que favorecem ou autorizam a experiência comum da vida como unidade e como totalidade. (BOURDIEU, 1998, p. 185).

O que ocorre pois, é que Bourdieu norteara-se por uma noção objetiva da verdade, cujo mérito científico inflara os debates na Academia. Por esta razão, não é difícil entendermos o motivo de tamanha oposição ao gênero. Sendo ele quem primeiro atesta sobre a recriação do fato histórico no movimento de disposição sobre este, o sociólogo acabou chamando esse tipo de escrita de ilusória ou irreal. Afinal, como olhar para si e não modificar a forma de ver o seu próprio rosto?

Nessa extensa discussão e, contrapondo-se aos argumentos de Bourdieu, foi o próprio Lejeune, pouco tempo depois, que tentou, em um movimento conciliatório, quebrar essa ideia de ilusão ligada a uma concepção associativista do texto autobiográfico.<sup>13</sup>

Para isso, Lejeune fala-nos que a alteração do objeto da memória – imagem sobre o fato – no momento em que é narrada, através de uma incapacidade do homem de ser fiel ao próprio rosto, justificava sua postura recriadora, buscando no ato de reescrever, reinterpretar sua própria vida.

---

<sup>13</sup> Aqui fala-se sobre a ideia de associar o texto autobiográfico, por meio de seu processo de representação da realidade, a um comprometimento com a descrição objetiva da realidade, atuando como espelho da realidade. Problematização que rendeu grandes discussões, principalmente entre os historiadores do início do século XVII e acabou se perpetuando até meados do século XIX, como nos fala o teórico Luiz Costa Lima na primeira parte de seu livro *História. Ficção. Literatura*. (2006, p.105-152).

Como ele mesmo nos diz “É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar.” (LEJEUNE, 2008, p. 104).

Neste caminho teórico, contudo, é preciso termos cuidado tanto com a fala de Lejeune quanto com a de Bourdieu, para a tentativa de elucidar uma possível criação/recriação da experiência na palavra, partindo da descoberta ou restituição de uma intenção primeira, daquele que se projeta na criação narrativa.

Isto porque, ao debruçarem-se sobre a intenção do que fora escrito, ao invés de tentarem compreender o tratamento que o relato íntimo adquirira na linguagem, aplicando uma intenção e modelos gerais a manifestações particulares e distintas, a disposição do autor, na expressão verbal, acaba sendo relegada a um segundo plano, dando margem a um apriorismo epistemológico que instrumentalizaria os elementos constituintes do gênero em questão.

Não é por acaso que a pesquisadora argentina Leonor Arfuch, atenta a essas leituras sobre a especificidade do *espaço biográfico* (2010), é quem tenta resolver essa aporia. Apostando na potencialidade semântica do relato memorialista e de sua interligação ou dialoguismo com outras expressões artísticas, a autora acaba elaborando uma astuciosa saída para essa problemática.

Arfuch defendeu que o espaço chamado de biográfico, composto de diversos registros como cartas, entrevistas, ensaios, notas, entre outros modelos, não restringe sua caracterização apenas à intenção de veracidade – como pensara Bourdieu – tampouco, apenas pela vontade de um autoconhecimento recriador – como defendera Lejeune:

Avançando uma hipótese, não é tanto o ‘conteúdo’ do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes –, mas precisamente *as estratégias* – ficcionais – *de autorrepresentação* o que importa. Não tanto a ‘verdade’ do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. (ARFUCH, 2010, p. 73).

Ainda para a autora, a composição estética desse tipo de relato, na verdade, deveria ser compreendida como uma faceta da expressão verbal do sujeito, que se projeta na linguagem na busca por uma compreensão de si, mas que possui uma vontade de verdade e/ou pertencimento para além do ato narrativo.

Ao articular sua teoria, a teórica ainda nos sensibiliza para o fato de não tomarmos o espaço do biográfico como elemento que atesta em função de um gênero puro, ou de uma escrita de especificidade genuinamente personificável e, sim, como um *topos* do particular que permeia e transpassa outros gêneros e discursos.

Tal pressuposto fundamenta-se, de maneira mais direta, ao falar-nos sobre essa produção, explicando-nos que sua “[...] significância não está dada somente pelos múltiplos relatos, em maior ou menor medida autobiográficos, que intervêm em sua configuração, mas também pela apresentação ‘biográfica’ de todo tipo de relatos (romances, ensaios, investigações, etc.)” (ARFUCH, 2010, p. 63-64).

Dessa forma, a disposição biográfica de uma escritura não poderia ser percebida ou pensada como estática e localizável. O que podemos é, de certo modo, compreendê-la como um *topos* móvel, presente e vivo em diversos gêneros discursivos, interrelacionando-se a eles a partir de uma vontade de verdade, no âmbito particular e, em constante correlação com a ressignificação de uma vontade coletiva.

O fato é que, a partir da contribuição desses estudos sobre a autobiografia, o lugar do literário e/ou o *espaço literário* nesses textos começou, também, a ser repensado e relacionado à apropriação, ao recorte, aos enxertos discursivos e as apropriações textuais de determinados gêneros, a exemplo das narrativas intituladas de memorialistas.

Isso foi importante, sobretudo, para que os limites do texto enquanto obra de arte fossem repensados, partindo de uma preocupação artística com o dito numa perspectiva de abertura semântica, observando certa perspectiva literária no espaço antes conferido ao autobiográfico, movimentando, mais uma vez, os moinhos críticos de nossas incertezas.

## **1.2. Por um caminho de fronteira: entre a literatura e a autobiografia**

O fato é que, essa espacialidade estética do vivido acabou lançando alguns escritores a uma profunda reflexão acerca do *espaço literário*, fundamentando-se em um movimento criador, que fazia com que eles se indagassem sobre “como falar de si, como falar de si de modo verdadeiro, como ao falar, ater-se ao imediato, fazer da literatura o lugar da experiência original?” (BLANCHOT, 2005, p. 63), o que, de certa maneira, acabou alargando os limites e/ou horizontes de composição.

Nesse novo caminho, ou seja, de transformação da espacialidade narrativa a partir do tratamento estético com a linguagem, foi nas obras de Marcel Proust, no início

do século XX, que começamos, de fato, a conhecer uma transformação da matéria da memória em efetivo objeto da narração.

Em *O caminho de Swann*, publicado inicialmente em 1913 e volume integrante da grande obra do escritor francês – *Em busca do tempo perdido* –, a memória obtém, de forma *sui generis*, grande lugar de destaque, fundando um espaço literário de revisitação de si no âmbito de uma recordação móvel:

Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas, apresentava-lhe, sucessivamente, vários dos quartos onde havia dormido, enquanto em torno dele as paredes invisíveis, mudando de lugar segundo a forma da peça imaginada, redemoinhavam nas trevas. E antes mesmo que meu pensamento, hesitante no limiar dos tempos e das formas, tivesse identificado a habitação, reunindo as diversas circunstâncias, ele — meu corpo — ia recordando, para cada quarto, a espécie do leito, a localização das portas, o lado para que davam as janelas, a existência de um corredor, e isso com os pensamentos que eu ali tivera ao adormecer e que reencontrava ao despertar. (PROUST, 2006, p. 8).

Obseva-se que o recordar, aqui, já é posto em foco como objeto central do discurso, espacializando a memória de forma estética e, transformando a evocação de seu passado em lugar privilegiado no qual o narrador tenta se instalar. A partir daí, o *eu* que nos dirige a palavra descreve-nos seu mundo ancorando-se as suas percepções sensoriais, buscando uma reelaboração da experiência, pela palavra, na tentativa de encontrar-se com algo que se perdeu no tempo.

Não é por acaso que, mesmo Proust tendo negado uma perspectiva autobiográfica em seus livros<sup>14</sup>, como nos diz Scheneider, é impossível esconder-se

---

<sup>14</sup> L'oeuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode, qui en fait, selon Taine, selon M. Paul Bourget et tant d'autres, le maître inégalable de la critique au XIXe, cette méthode qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, si ce livre n'est pas « un traité de géométrie pure », d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent le plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il...), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur (PROUST, 1971, p. 219-220). (O trabalho de Sainte-Beuve não é um trabalho profundo. O famoso método que, segundo Taine, Paul Bourget e tantos outros, torna-o mestre incomparável da crítica no século XIX, esse método que consiste em não separar o homem da obra, considerar que não é indiferente julgar o autor de um livro, se este livro não é "um tratado de geometria pura", ter respondido pela primeira vez as perguntas que pareciam as mais estranhas ao seu trabalho (como ele se dava...), cercar-se de todas as informações possíveis sobre um escritor, cotejar sua correspondência, entrevistar os homens que conhecê-lo, falando com eles se eles ainda vivem, lendo o que eles poderiam escrever sobre ele se eles estão mortos, esse método não sabe o que um profundo comparecimento com nós nos ensina: O livro é o produto de outro eu do que o que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, nos nossos vícios. Esse ego, se queremos tentar entender isso, está nas profundezas de nós mesmos, tentando recriá-

inteiramente sob a pele do ficcional, pois o próprio escritor revela-se, ao esconder-se na fratura do real que é encapsulada pelo burilar com a linguagem:

[...] na *Recherche du temps perdu* é claramente Marcel que escreve Marcel. O narrador que vemos no fim do livro que acabamos de ler, esse autor sem nome, que, segundo a teoria de Proust, não é Marcel Proust, o autor da *Recherche* o nomeia, entretando, Marcel, por duas vezes, como que involuntariamente e não sem eruditas ambiguidades. (SCHENEIDER, 2011, p. 21).

Proust, a exemplo de outros tantos escritores influenciados por seu estilo narrativo, tenta reconstruir-se por meio de um esforço de erudição, ficcionalizando sua própria face. Contudo, reflete sua busca nos espelhos discursivos de sua narrativa, ao tempo em que pensa e remodela-se biograficamente nela, deixando-se entrever, mesmo a contragosto.

Nessa direção, a construção de certa espacialidade estética da memória ganha novo fôlego, agora dentro de uma nova perspectiva de narração, partindo de uma relação hermenêutico-fenomenológica – do narrado em relação a quem narra – e ampliando os horizontes das constituições composicionais.

O personagem, nesses textos, também narrador e autor da narrativa empreendida empresta uma nova roupagem à escrita de suas memórias, materializando a vivência de maneira *suis generis*<sup>15</sup> por meio da palavra. Suas recordações constituem uma *diegese* que parte da esfera particular – tentando resgatar, por meio de sua condição no mundo, aspectos comuns de nossa humanidade – para uma geral, funcionando como cronista das experiências de sua época.

Há, na lógica que condiciona o tempo do relato, uma quebra ou rompimento de uma linearidade narrativa, criando uma proximidade entre o lembrar e o narrar, no momento em que a própria lembrança é revelada. Tal estilo memorialista acaba apoiando-se em uma convergência do processo de rememoração com o de recriação do privado. Nesse sentido, como nos diz Benedito Nunes, “Essa dupla experiência, contar o tempo quando agimos e, medi-lo em proveito de nossos quefazeres, não só procede, como guia a sua conceptualização.” (NUNES, 2010, p. 337).

É como se narrar e lembrar ocorressem simultaneamente, por meio de um tempo que se divide, se recorta, se reagrupa de acordo com a percepção do narrador em direção

---

lo em nós mesmos, para que possamos alcançá-lo. Nada pode nos dispensar desse esforço de nosso coração (PROUST, 1971, 219-220). (Tradução nossa).

aos acontecimentos de seu passado. Tais recursos, acabaram estreitando e confundindo ainda mais as relações entre o fato empírico e o que seria tomado como ficção.

Nesse domínio, alguns escritores brasileiros, como Graciliano Ramos, Pedro Nava e Zélia Gattai, trabalharam incessantemente essa recriação discursiva, tanto no sentido de engajamento político acerca do dito, como no de ruptura de certo espaço institucional ao qual atrelavam-se determinadas proposições ideológicas.

O próprio discurso de Zélia Gattai à Academia Brasileira de Letras, logo após a morte de seu marido, nos remete a questões sobre essa problemática da memória e da institucionalização do literário, em relação a determinados moldes de composição no Brasil:

Lendo umas páginas que eu havia escrito a pedido de minha filha, uma história acontecida quando criança, Jorge gostou e me aconselhou: “Por que você não escreve um livro sobre tua infância? Será a história da menina pobre, mas de infância rica. Tente. Você poderá contar coisas de tua família de imigrantes italianos. Escreva com palavras simples como a deste texto, sem se preocupar com frases bonitas, sem tentar fazer literatura porque você não é literata. Eu também não sou literato”. (GATTAI, 2002, p. 8).

A partir de uma conversa na qual evidencia-se o caráter estético que o marido pedira que ela adotasse em seus escritos, observa-se uma certa resistência, vinda dele, a respeito do tratamento que se iria dar para as histórias contadas por Zélia. Há, nesse sentido, uma nítida intervenção de Jorge Amado sobre as obras da autora, o que marca, de certa forma, um posicionamento explícito sobre o enfoque literário ou não literário dado a elas.

Ao falar, por exemplo, para que ela escrevesse sem se preocupar com frases bonitas, a justificativa dada para realizar tal caminho foi: “Você não é literata. Eu também não sou literato.” (AMADO *apud* GATTAI, 2002, p. 8). A ênfase nesse aspecto, já evidencia, no seio do dito, um fazer que deveria se constituir de determinada maneira, carregando uma abertura formadora em relação a uma insuficiência do discurso institucional sobre a literatura.

Em um movimento de compreensão do chamado *espaço literário*, é que essa linha tênue, entre o que é enunciado e o que é recriado, se mistura, segundo Maurice Blanchot, como consequência de uma “[...] insuficiência da literatura tradicional e a necessidade de inventar uma outra, tão nova quanto seu projeto.” (BLANCHOT, 2005, p. 62), lançando-nos um motivo fundador para esse horizonte composicional.

Nesse sentido, é importante ressaltar que a conversa supracitada e, ocorrida entre dois escritores na década de 70, em plena ditadura militar, nos direciona a pensar que, tanto a ideia de literatura estaria, ainda nesse contexto, associada a certa preocupação com a institucionalização do dito e de uma certa rigidez epistemológica em relação ao texto literário, quanto o conselho dado a Zélia direciona-a a um tratamento de suas memórias, não como “literatura”, mas sim como testemunho histórico de sua vida, evidenciando a possibilidade de um *espaço literário* no próprio curso de reconstituição do vivido.

Ainda norteando-nos pelo fragmento discursivo acima, fica evidente, na afirmação de Jorge, uma assertiva de caráter político, cuja ação contra o esquecimento se fundamenta no caminho autobiográfico traçado por Zélia. Aqui a não conceitualização de seus escritos enquanto escritos de uma literata, envolve e fundamenta o literário em suas obras, ao tempo em que ela busca constuir-se enquanto escritora.

O conselho de seu marido alinha-se, portanto, à bifurcação feita pelos críticos e escritores dessa época, ou seja, entre uma linguagem preocupada com aspectos intrínsecos ao trabalho com a própria linguagem e um discurso tido como cotidiano e/ou histórico, tecendo uma forte crítica aos estudiosos da literatura desse período e suas convicções acerca do texto literário.

É preciso destacar também, que a divisão epistemológica, entre ficção e realidade ainda apoiava-se em um estudo raso da perspectiva autobiográfica na expressão verbal, cujo intuito de alguns estudiosos desse período, ao se debruçarem sobre esses textos era, com raras exceções, analisar tais relatos ora como documentos históricos de épocas passadas, ora tentando investigar o posicionamento político de certos pensadores.

Contudo, com o surgimento da perspectiva fenomenológica, ficava cada vez mais nítido que, na tentativa de preencher espaços da memória e transpô-los para a linguagem, o processo de criação e espacialização do vivido poderia ser estudado no âmbito dos significados possíveis, partindo da interpretação de certa vivência através da espacialidade verbal dela. Afinal, o conceito de *entender*<sup>16</sup> certa realidade seria, agora,

---

<sup>16</sup> Se para Platão, que acreditava na *reminiscência*, *re-conhecer* é conhecer a verdade, ligando-se ao mundo das ideias (PLATÃO, 2012, p. 259), para Aristóteles a memorização era um primeiro estágio para o conhecimento, através da percepção dos entes no mundo sensível (ARISTÓTELES, 2010, p.111). Isto quer dizer que a percepção, gravada enquanto memória, forneceria o material para o entendimento e para a imaginação, ligando-se à produção do conhecimento como uma espécie de matéria primeira. Imaginar,

pensado em relação ao nosso corpo e ao nosso movimento na produção dessas imagens mnemônicas. Dessa maneira, aproximariámo-nos e distanciariámo-nos dos entes ou dos objetos no mundo no intuito de conhecê-los.

Não é por acaso que, em seu livro mais debatido a respeito do tema, *Matéria e memória* (1896), o filósofo francês Henri Bergson, dedicado ao estudo sobre a percepção da realidade objetiva, nos fala da matéria da memória como arcabouço para uma ordenação do entendimento, definindo-a como:

[...] um conjunto de “imagens”. E por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”. (BERGSON, 1999, p. 2).

Para o autor em destaque, o mundo sensível só poderia ser sentido e, sobretudo, gravado de determinadas maneiras, porque o percebemos e o racionalizamos a partir de nossas sensações em relação a ele, ou seja, das afecções, no próprio movimento de mediação com essa realidade na qual estamos inseridos.

Tais assertivas ficam mais claras de acordo com o que o próprio pesquisador nos diz acerca de sua tese, ao afirmar que: “Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo” (BERGSON, 1999, p. 23).

O caráter revolucionário de suas ideias acabou colocando em cheque a visão dicotômica entre *realidade x imaginação/ficção*, fundindo-as a uma perspectiva contemporânea do representável. Dessa forma, assim como Aristóteles – ao indagar sobre o papel da memória em nossa concepção de mundo<sup>17</sup> – Bergson fez com que, mais uma vez, refletíssemos sobre esse processo.

---

neste caso, relacionaria-se a conhecer, mas não a um conhecer em *ato*, e sim em *potência*. Isto quer dizer que, enquanto o primeiro diria respeito a um conhecimento que se dá de maneira efetiva, o segundo está imbricado em um processo de reflexão que pode, ou não nos levar a conhecer sobre algo. Importante, aqui, é destacar que para Aristóteles, a memória tanto auxiliávamos para um conhecimento em potência, ligando-se à *faculdade da imaginação*, como para um em ato, produzida pela *faculdade do entendimento*, ambas ligadas à constituição de nossa alma (ARISTÓTELES, 2010, p. 124).

<sup>17</sup> Em seu livro *De anima* (2010), Aristóteles revisita a tradição oral da Grécia antiga e realiza um percurso, tanto histórico quanto etimológico, diferenciando a ideia de lembrança da de recordação, apoiando-se na distinção entre os termos *Mneme* e *Anamnese*, a partir dos quais relaciona o primeiro à memória enquanto hábito de lembrar e o segundo, à memória enquanto descobrimento interior de um tempo outro, vivenciado pela alma, que se mantém remanescente. (ARISTÓTELES, 2010, p. 124-126).

Para o pensador, o processo mnemônico estaria diretamente ligado à imaginação enquanto uma *recordação* que ficaria gravada na alma e serviria de matéria-prima para a composição artística e, em potência, para o conhecimento. Ainda partindo da perspectiva aristotélica, não caberia à imaginação estabelecer critérios nem comprometer-se com a verdade, visto que a última seria, neste caso, produto de um raciocinar oriundo do *entendimento*. No entanto, o mesmo atesta em favor da percepção como um



Para o teórico francês, no entanto, a criação de certas imagens, dependiam, consequentemente, de nossa capacidade de percepção da realidade objetiva. Tal percepção atuaria, a partir de um centro ao redor do qual é gravada enquanto lembrança ou como ele mesmo nos diz, em *imagens-lembranças*. Ou seja, a partir de certas imagens mentais é que são constituídas as nossas lembranças, partindo sempre de uma impressão em movimento, condicionada por uma imagem privilegiada, a de nosso corpo.

O teórico ainda nos diz que essas mesmas imagens obteriam uma carga representativa muito forte, sendo gravadas, em nossa consciência, não como uma memória-hábito, mas sim como memória-lembrança<sup>18</sup>. Nesse direcionamento, Bergson afirma-nos ainda que, “Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada.” (BERGSON, 1999, p. 30).

Isto acontece pois a teoria proposta não só problematizara a concepção de um espaço tomado como real, fundamentando-o a partir de certa ficcionalidade de um *eu-no-mundo*, como alerta-nos para uma reconstrução da noção de realidade. O que influenciou uma nova interpretação dos fenômenos de nossa consciência, ajudando-nos a compreender melhor a produção desses escritos, apoiados no trabalho de reconstituição do processo mnemônico, por meio da linguagem.

O fato é que ao decorrer do tempo houve uma melhor compreensão entre o que seria o *ficcional literário* e a *ficcionalidade perceptiva*, compreendendo melhor como a evocação de determinados acontecimentos poderiam se manifestar em duas direções distintas. No primeiro, como nos diz Luiz Costa Lima:

[...] confundimos a ficção com a fantasia e, a seguir, ou a desprezamos – atitude do realista – ou a valorizamos – atitude do anti-realista –, seja porque ressaltamos a subjetividade dita criadora, seja, ao

---

primeiro estágio para um conhecer sobre o mundo, não concebendo o entendimento como aquilo que poderia, diretamente, ser afetado pelas nossas lembranças.

<sup>18</sup> Bergson diferencia a memória enquanto hábito e a memória enquanto lembrança. Ou, como ele mesmo nos conceitua, a *memória-hábito* e a *imagem-lembrança*. Nesse sentido, enquanto a primeira diria respeito a uma memória do corpo em relação a repetição de certos hábitos sensórios-motores (BERGSON, 1992, p. 45), a segunda diria respeito à geração de certos quadros imagéticos que se aliavam tanto a nossa percepção sobre o objeto percebido, quanto a uma carga objetiva sobre mesmo ente, imprimindo sobre ele certa espacialidade em constante movimento, condicionada pelo movimento de nosso corpo (BERGSON, 1992, p. 48).

Ainda na visão do teórico francês, essas imagens ficariam guardadas em camadas profundas de nossa consciência. Dessa forma, uma vez que essas imagens mentais residem no movimento de disposição fenomenológica que mantemos com os entes no mundo, a significação de sua carga simbólica está em constante movimento, haja vista que as implicações passadas e presentes, constituem, para Bergson, sucessões interpretativas que não se sobrepõem, mas fundem-se continuamente.

contrário, porque julgamos que tal fantasia se apropria do núcleo duro da realidade”. (LIMA, 2006, p. 282).

Já na *ficcionalidade perceptiva*, ocorreria um entrelaçamento entre a observação do fato e sua posterior materialização estética através da palavra. Muitas vezes de forma inconsciente, mas que, nem por isso, deixa de obter certa potencialidade semântica em sua construção, localizando-se entre o relato histórico e a força discursiva do texto literário (LIMA, 2006, p. 275).

Apoiado nesse segundo ponto da condução ficcional, algumas narrativas adquiririam, por parte da crítica especializada, o seu reconhecimento em uma dupla inscrição textual, sendo estudadas em um caminho do meio, entre a literatura e a autobiografia.

Isto quer dizer que, tanto o autobiográfico quanto o literário cairiam em um espaço comum, um espaço de restituição da experiência íntima por meio do trato com a palavra, gerando uma ficcionalização do vivido, através de uma vontade de releitura do passado, eternamente presente em sua rememoração.

Dessa maneira “[...] toda imagem-lembrança capaz de interpretar nossa percepção atual insinua-se nela, a ponto de não podermos mais discernir o que é percepção e o que é lembrança.” (BERGSON, 1999, p. 117). Contudo, será que isso seria suficiente para analisarmos, dentro de alguns textos memorialistas, um espaço do literário criado a partir de um trabalho estético com a palavra? É evidente que não.

Em primeiro lugar porque até agora falou-se do espaço institucional da literatura e da autobiografia, sem analisar especificamente a espacialidade criada em obra, em segundo, porque não existe uma homogeneidade na conceitualização do que vem a ser *espaço literário* como um conceito fixo, inerte.

O que se tem e, isso sim de maneira palpável dentro dos estudos literários, são formas de identificar esse espaço na expressão verbal, no momento em que ele se estabelece nesses escritos, afinal, “O espaço da obra se revela, constitutivamente no fato de que ela não é homogênea nem fixa, ou seja, no fato de que os sentidos, só configuráveis na ação fluida e variável da leitura, podem ser gerados de diferentes modos e estão em constante deslocamento.” (BRANDÃO, 2013, p. 68).

Ainda partindo desses critérios de julgamento, em uma sentença bastante provocativa, Compagnon nos afirma que “A definição de um termo como literatura não oferecerá mais que o conjunto de circunstâncias em que os usuários de uma língua aceitam empregar esse termo.” (COMPAGON, 2014, p. 44). O que nos anuncia os

diversos contextos nos quais o termo “literatura” acaba modificando-se com o tempo, ora convergindo, ora divergindo de certos modelos teóricos de determinados espaços de composição.

O que se tem e, isso sim de maneira palpável dentro dos estudos literários, são formas de identificar esse espaço na expressão verbal, no momento em que ele se estabelece nesses escritos, afinal, “O espaço da obra se revela, constitutivamente no fato de que ela não é homogênea nem fixa, ou seja, no fato de que os sentidos, só configuráveis na ação fluida e variável da leitura, podem ser gerados de diferentes modos e estão em constante deslocamento.” (BRANDÃO, 2013, p. 68).

Dito de outra forma, o que entra em questão aqui, nem é o esclarecimento de sua composição a partir da análise da experiência empírica de seu autor, tampouco a busca pela intencionalidade do autor em obra, “mas a temporalidade da compreensão, o compreender-se-em-vista-de-algo enquanto compreender-se-como-algo.” (GADAMER, 2010, p. 94), espacializando, por meio da linguagem, uma articulação estética<sup>19</sup> da memória.

Nesse sentido e, a partir das reflexões sobre essa problemática do espaço, é preciso compreendermos esse deslocamento espaço-temporal da memória a partir de um movimento *híbrido*, que se dá na tentativa de reordenação dos fatos em uma expansão mimética da realidade e, tomando a realidade empírica, em uma disposição referencial *a priori*, como elemento em torno do qual a configuração estética do vivido se compõe.

Isto porque, nessa nova configuração artística, a qual se chamou de narrativas de memória, ou narrativas memorialistas, a matéria espacializada rompe, pela sua força discursiva, com as trincheiras teóricas de sua época, consolidando suas reflexões em uma disposição do íntimo que não se enquadrava nem como simples relato histórico, nem como pura criação literária, ou seja, constitui-se um espaço literário no qual “[...] matéria e forma entram em choque, e é necessário que a primeira subverta a domesticação que a segunda exerce.” (BRANDÃO, 2013, p. 109).

Algo que torna evidente o problema de investigação sobre esse *espaço literário*, ou seja, uma investigação que recai em dois planos, que coabitam as reflexões sobre a

---

<sup>19</sup> Entende-se aqui uma articulação estética da memória, como resultado de um conjunto de procedimentos que são realizados na revisitação de determinados fatos, cuja materialização dessa vivência, na palavra, vale-se de elementos do texto literário, a exemplo da criação de figuras de linguagem, de aspectos conotativos de composição, de relações imagéticas e simbólicas entre o que é dito e o que é percebido, entre outras. Não comprometendo-se somente com a simples descrição da realidade objetiva.

literatura, ou seja, o plano do que é institucionalizado/significado como literário e a compreensão do literário na expressão verbal de determinado(a) escritor(a).

Logo, não é difícil supor que o espaço da literatura seja constituído, aqui, a partir de um caminho bifurcado, entre a significação do não-dito e a interpretação da expressão verbal do dito, em torno de certos procedimentos sociais, culturais e ideológicos.

### 1.2.1. As veredas da significação

No que diz respeito à escolha e valorização de um texto em detrimento de outros, partindo de certo repertório estético, um conjunto de valores pré-estabelecidos podem, tanto canonizar ou, em um sentido contrário, rechaçar certas obras, limitando a interpretação de sua expressão verbal à perspectiva temporal de sua compreensão.

O que acontece, como nos fala Luiz Costa Lima, porque estamos inseridos em uma realidade ou horizonte de compreensão no qual é impossível distanciarmos do nosso próprio tempo, para analisar, de maneira impessoal ou, com determinado objetivismo, um texto permeado de valores e crenças com os quais lidamos *in loco*<sup>20</sup>.

A falência do objetivismo é do historiador à medida que é de toda criatura humana: a impossibilidade de tomar consciência e de então se desligar dos *efeitos* provocados pela maneira como sua circunstância histórica, com seus valores, usos, costumes e tradições está constituída. (LIMA, 1979, p. 23).

O que é compreendido é sempre compreendido em vista de algo. Em um *horizonte de expectativas*<sup>21</sup>, ou seja, de possibilidades realizáveis em determinada perspectiva histórica, cultural, estética e, conseqüentemente, temporal. Nesse caso, a significação de uma obra pode ocorrer levando em consideração dois posicionamentos distintos.

O primeiro é quando a obra é estudada por repetir modelos e estruturas vigentes na época, possuindo uma *marca* estético-ideológica sobre a composição de certos textos, já o segundo é quando algumas escrituras, em detrimento de certo alinhamento ideológico, sobrepõem sua *marca* aos valores composicionais dessa época, sendo reconhecidas ou excluídas, conseqüentemente, por seu caráter de contestação.

Se os limites acerca do que pode ou não ser considerado literatura podem ser modificados ao decorrer do tempo, revistos e/ou repensados, as obras que foram excluídas e afastadas de certa ordem do literário também podem ser relidas

<sup>20</sup> Expressão latina que significa “no próprio local de onde se fala”.

<sup>21</sup> Conceito formulado a partir da filosofia hermenêutica.

criticamente, partindo de uma  *fusão de horizontes*, ou seja, “[...] quando a dimensão temporal sucessiva se entrecruza com a dimensão temporal cíclica na realização da leitura.” (GADAMER, 2010, p. 124).

Em outras palavras, toda obra de arte possui um caráter de abertura, a partir do qual, em um contexto diferente no que fora produzida, podemos reinterpretá-la, compreendê-la e, sobretudo, fazer com que ela possa sobreviver ou reviver de um nova maneira, a partir da potencialidade de sua expressão, agora ressignificada.

Dessa forma, lançamo-nos por meio da abertura de sua compreensão a um horizonte de expectativas, rumo a um diálogo interpretativo entre sujeito, obra e mundo. Isto quer dizer que levamos nosso tempo à obra na medida em que a mesma abre-nos para a possibilidade de contestar ou assimilar nosso próprio tempo. Ou, como nos diz Maurice Blanchot:

A obra possui em si mesmo, na unidade dilacerada que a faz dia primeiro mas dia sempre retomado pela profundidade opaca, o princípio que faz dela a reciprocidade de luta de “o ser que projeta e do ser que retém”, daquele que escuta e daquele que fala. Essa presença de ser é um evento. Esse evento não acontece fora do tempo, caso contrário a obra seria somente espiritual, mas, por ela, acontece no tempo um outro tempo, e no mundo dos seres que existem e das coisas que subsistem acontece, como presença, não um outro mundo, mas o outro de todo o mundo, o que é sempre distinto do mundo. (BLANCHOT, 2005, p. 228).

O fato é que, sujeito e mundo ligam-se e (des)constroem-se<sup>22</sup>, por meio da constante compreensão e interpretação daquele sobre este, mediadas, sobretudo, pela linguagem. Nesse ponto, o lugar de onde fala o interlocutor e como ele se dispõe na/pela palavra, realizando escolhas, constitui uma espacialidade estética que nos auxilia na significação da obra escrita.

O que nos faz pensar que, nem o autor em ato pode ser deixado de lado, ao tentarmos compreender sua composição, nem o tempo no qual ele se insere pode ser anulado enquanto horizonte de sua significação, fazendo com que, para que compreendamos a constituição de uma espacialidade literária, precisemos que esses elementos sejam vistos de maneira articulada.

Dessa forma, ao eleger um limite e, enquadrarmos textos em certos modelos discursivos, blindando-os de manterem relações dialógicas com outros gêneros e

---

<sup>22</sup> A palavra construção vem antecedida do prefixo “des”, em parêntesis, para esclarecer a relação da leitura de uma obra em convergência com a leitura de mundo, isso implica, também, simultaneamente, em uma desconstrução de um estado subjetivo anterior, que é modificado. Desconstruir implica aqui, uma alteração, uma modificação que vai, em certa medida, construir algo, apoiando-se no que fora repensado.

contextos socioculturais, caímos no erro de um enquadramento estático, também, do plano da criação, e/ou em uma institucionalidade significativa da literária, que só pode ser edificada em um lugar no qual não há diálogo interpretativo e, sim, imposição.

### 1.2.2. Os caminhos da compreensão

Partindo dessa correlação no que concerne à criação do *espaço literário* podemos perceber uma ligação direta com o autor, nas narrativas de memória, em um movimento que não mais está relacionado à descoberta de sua *intencionalidade*, limitando a interpretação de sua expressão e, sim, à impossibilidade de apreender, por meio do dito, ou seja, do texto em si, aquilo que tenta se expressar a partir do não-dito.

Neste plano intenciona-se, antes, compreender como o escritor se dispõe na e pela linguagem, do que tentar explicar suas intenções, afinal, ir em busca dessa reconstituição da intencionalidade primeira do autor e, tentar explicar sua obra a partir de sua vida, seria cair em um abismo epistemológico de consequências imensuráveis.

Como nos diz Blanchot em sua obra *O espaço literário* (1987):

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação. (BLANCHOT, 1987, p. 15).

O fato é que, ligando-se à palavra de maneira encantatória, quem escreve cria sua expressão verbal por meio da incapacidade de apreender, pelo dito, a plenitude de sua percepção do mundo. Ao fazer isso abre-se um evento no tempo que espacializa sua narração, criando uma duração que é simultânea ao processo de revisitação de sua escrita e de si.

A forma como isso se dá, ou seja, esse estatuto estético-literário de sua expressão verbal é, portanto, o que nos interessa, ou seja, como se cria essa espacialidade, em torno da qual os próprios personagens e acontecimentos serão construídos, como bem nos enuncia Graciliano Ramos, em seu livro *Memórias do cárcere* (1953):

Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque silencieei e porque me decido. Não conservo notas: algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa. Além disso, julgando a matéria superior às minhas forças, esperei que outros mais

aptos se ocupassem dela. Não vai aqui falsa modéstia, como adiante se verá. (RAMOS, 2011, p. 12).

Em constante diálogo com a ficção, o discurso do escritor se estrutura sobre o social, mas não tem a intenção nem de reproduzi-lo, tampouco de endossar ou estabelecer um estudo sociológico sobre ele, embora, do próprio processo de releitura desse discurso possamos vislumbrar questões políticas que se manifestam por meio dessa ficcionalidade perceptiva dos fatos.

Ainda sobre essa ordenação do relato na linguagem, refletindo sobre um *modus operandi* da narrativa de memória, Zélia também nos fala sobre esse aprofundamento e afecção de um espaço-tempo interior sobre um exterior:

Em livro anterior precipitei-me e escrevi com detalhes o que por direito deveria caber neste livro, caso minhas histórias seguissem uma linha cronológica. Só que esta linha não existe, escrevo por linhas tortas. Não consigo encarrear fatos um atrás do outro no correr do calendário. Embalo-me ao sabor das lembranças à medida que elas me vêm à memória...(GATTAI, 1992, p. 110).

Neste sentido, a jornada do crítico como um investigador que, em frenesi, tenta desvendar a intenção de quem escreve esvai-se, dando margem, nessa nova perspectiva, não a um rigor científico sobre uma verdade objetiva, mas a um exercício de compreensão e interpretação do não-dito, na construção de um diálogo entre escritor, obra e mundo por meio de um espaço móvel de significação do que é posto em movimento pelo autor/narrador/personagem dessas obras.

Isto acontece porque a narração enquanto evento espaço-temporal sugere uma complementariedade entre *o tempo do narrar* e *o tempo narrado*, como nos diz o filósofo e crítico de literatura Benedito Nunes:

O tempo da narrativa, explicitado pela teoria da literatura, é, ao lado do *ponto de vista*, o *foco*, do modo de *apresentação* e da *voz*, uma das categorias do discurso. Mas as suas variações não podem ser apreendidas se apenas visamos o *discurso* independentemente da *história* ou apenas a *história* independentemente do *discurso*. O tempo da narrativa só é mensurável sobre esses dois planos, em função dos quais varia. Ele deriva, portanto, da relação entre o *tempo do narrar* (Erzählzeit) e o *tempo narrado* (erzählte Zeit) (...). (NUNES, 1988, p. 30).

O autor de memórias, dentro dessa ótica, não precisaria, portanto, ser anulado em detrimento de uma impessoalidade pretendida para análise textual, ele, aqui, pelo contrário, torna-se parte integrante de uma cadeia interpretativa que movimenta nossa

compreensão, entrelaçando-se tanto ao plano do discurso (no tempo do narrar), quanto ao plano referencial da *diegese* (no tempo narrado).

Dentro dessa nova maneira de se pensar o *espaço literário*, a linguagem atua, nesse sentido, como uma mediação, na busca daquilo que esconde-se nas fraturas do dito. Ou seja, daquilo que, em um primeiro momento, é revelado pelo verbo e, em um segundo, é escondido na/pela palavra dentro de um sistema de significação já pré-interpretado.

Como nos diz o filósofo alemão Martin Heidegger em uma de suas conferências intitulada de “A origem da obra de arte”, “A relação da enunciação apresentativa com a coisa é a realização desta referência; esta se realiza, originalmente e cada vez, como um desencadear de um comportamento.” (HEIDEGGER, 1999, p. 159).

Nesse sentido, realizando um movimento de transição entre sua experiência, gravada na memória, e sua posterior verbalização, agora, distorcida, por uma perspectivação do que fora percebido, a “Experiência não é, conseqüentemente, a passiva aceitação de uma realidade exterior, e sim uma elaboração.” (LLEDO, 1991, p. 15)<sup>23</sup>.

Isto quer dizer que, ao estudarmos o *espaço literário* nessas narrativas, não só deveremos estar atentos a um processo particular, no que diz respeito às escolhas do autor na linguagem, como geral, ao percebermos o horizonte de compreensão no qual a relação subjetiva com a estrutura se dá, realizando uma percepção crítica das configurações socioculturais de sua própria época.

São justamente esses mecanismos interpretativos que nos ajudarão, não só a entender a escrita de determinado autor, como a pensar essa escrita dentro de um universo de escolhas e inserções, a partir de um horizonte de composição na literatura que acaba se relacionando de forma extrínseca, a um plano contextual e/ou referencial em torno do qual algumas significações se estabelecem.

Por este motivo veremos, no capítulo que se segue, em que contexto composicional o livro *Chão de meninos* se enquadra e, aliada a quais preocupações estéticas e ideológicas, a narrativa memorialista de Zélia Gattai é construída. Para isso, faz-se necessário um movimento de *compreensão* dessas narrativas memorialistas pós-segunda guerra, no Brasil, para adentrarmos nessa disposição composicional da autora no intuito de, posteriormente, lançarmo-nos à *interpretação* de sua expressão verbal.

---

<sup>23</sup> “Experiencia no es, por consiguiente, la pasiva aceptación de una realidad exterior, sino una ‘elaboración’”. (Tradução nossa).



## 2. O ESPAÇO LITERÁRIO NAS NARRATIVAS DE MEMÓRIA

### 2.1. O memorialismo brasileiro pós-segunda guerra

Ao decorrer do século XX, como vimos no capítulo I, um novo formato de narrativa ancorou-se a uma força de representação dos fatos, enquanto rompimento com uma razão totalizante, transitando entre a percepção estética do vivido e a descrição histórica da realidade objetiva.

No Brasil, essa produção acabou trazendo à tona o que, antes, fora relegado ao esquecimento. Nesse sentido, não é difícil supor que alguns arquivos sombrios de nosso país, durante o período pós-segunda guerra, acabaram influenciando e potencializando a necessidade de criação dessas narrativas, gerando um profundo autoquestionamento existencial. Fundia-se aqui, a vida íntima do enunciator à vida pública de um Brasil em um conturbado transe democrático.

Como nos diz Beatriz Sarlo sobre os testemunhos e/ou textos de memória desse período:

O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado; a ideia do “nunca mais” se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita. Como instrumento jurídico e como modo de reconstrução do passado, ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis, os atos de memória foram uma peça central da transição democrática [...]. (SARLO, 2007, p. 20).

O *espaço literário* nesses testemunhos, obteve ênfase, justamente, a partir do movimento íntimo de se trabalhar esteticamente essas vivências, antes ofuscadas por uma institucionalização do dito, ou seja, regidas por certa *ordem do discurso*<sup>24</sup>, que inserem e articulam certa memória individual a uma coletiva. Ou como nos diz Maurice,

Num e noutro caso, se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças, e se elas parecem emprestar a estas sua substância, é que nossa memória não é uma tábula rasa, e que nos sentimos capazes, por nossas próprias forças, de perceber, como num espelho turvo, alguns traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado (HALBWACHS, 1990, p. 18).

Dessa forma, o não-dito ou o discurso sobre o que não fora, atrelou-se, nesse contexto, a uma faceta do dito que deveria ser mascarada mas que, ao mesmo tempo, sustentava o discurso oficial sobre costumes, vida democrática e condições artísticas no Brasil, sendo compreendido como aquilo que “[...] não era manifestado em superfície, a

<sup>24</sup> Referência à aula inaugural de Michel Foucault no Collège de France em 2 de Dezembro de 1970, a partir da qual ele tenta explicar a relação entre dito e não-dito e como essas tensões se dão em sociedade, a partir de uma ordem regulatória sobre certos discursos.

nível de expressão” (LIMA, 2002, p. 36). No entanto, pela força de sua materialização histórica e referenciável, se fazia aparecer diante de testemunhos que, aos poucos, surgiam de forma significativa dentro e fora da literatura.

Isto aconteceu em um contexto no qual, o fracasso de uma história evolutiva da humanidade, através da égide da razão, fundamentou-se no desenvolvimento industrial, técnico, científico, entre outros que, aos poucos, foram perdendo sua legitimidade e expondo suas contradições (CANDIDO, 1975).

O contexto pós-industrial e pós-segunda guerra, onde a miséria, a degradação e a barbárie atingiram níveis alarmantes, culminariam, para o homem moderno, em uma condição de descrença e rompimento com as ideias de nação, identidade, verdade e ciência. Como nos diz Antonio Candido sobre esse afastamento de um movimento criador calcado na racionalidade, [...] na ficção esse afastamento se tem dado num duplo sentido: de um lado, uma certa busca anti-racional de elementos insólitos; de outro, uma espécie de reforço da mimese, pela tentativa de suprimir a mediação do narrador. (CANDIDO, 1975, p. 10).

Esses acontecimentos influenciaram um modo de ser/estar no mundo que desconstruiu modelos estabelecidos, gerando uma problematização do conhecimento, oriunda de uma profunda decepção com este, agora percebido sempre a serviço do sistema normatizador.

Essa construção da subjetividade do sujeito moderno, aliado a tais preocupações, acabou alterando-se, de maneira progressiva, revisitando não só a percepção do tempo como a dos espaços, de maneira a situar-se entre a figura do observador, que tenta estabelecer relações de vínculo com o observado e a do fabulista, que os recria na intenção de chamar atenção para suas contradições, alargando sua percepção crítica acerca deles.

Nesse sentido, assim como a mudança na percepção de mundo, há também, na produção dessa época, uma intensa transformação de perspectiva acerca do narrado, agora voltada, de maneira efetiva “[...] para o universo urbano, com seus sistemas de regulação.” (BRANDÃO, 2010, p. 189), esmiuçando a constituição desse ambiente, refletindo sobre a parcela do público no privado e do privado na constituição do público.

Não é em vão que esses textos possuíssem, em seu núcleo narrativo, dois movimentos, coexistentes a seu processo discursivo. Ou seja, o momento em que tentam inserir-se, pelo relato do particular, em uma materialização/espacialidade do fato

guardado na memória (dito), e o que fundamenta certa perspectiva literária, tomado como base para o tratamento estético de sua escrita (não-dito).

Apoiando-se na atualização de um discurso coletivo (convencionado como verdade) por meio de certas experiências individuais e, empenhados na criação de um espaço estético (interior da obra) que subvertesse ou abrisse margem para discussão de um espaço institucional (exterior à obra), diversos autores fundiram memória e representação cultural através de escritas do íntimo.

Esse movimento entre um registro baseado na vivência pessoal mas que, ao mesmo tempo, se apoia em um discurso coletivo como um fundo a partir do qual se estabelece, compõe uma correlação criadora dentro da expressão verbal, “Assim, nesse caso, de um lado, os depoimentos dos outros serão impotentes para reconstituir nossa lembrança apagada; de outro, nós nos lembraremos, em aparência, sem o apoio dos demais, de impressões que não comunicamos a ninguém”. (HALBWACHS, 1990, p. 22).

Nesse sentido, a crítica da época denominou esses escritos como memorialistas. Para isso baseou tal nomenclatura na intervenção poética de uma escrita da vida privada – deduzindo, de um microcosmo do particular, um macrocosmo social – que conseguia transpor certa percepção do cotidiano a partir de caminhos estéticos traçados pelo trabalho com o mnemônico:

Em tais livros, os fatos narrados na primeira pessoa correspondem sem dúvida a biografia de um homem; mas tratados de tal modo que se lêem também como obras de ficção. Os valores antes procurados no romance, parece que agora estão sendo fornecidos cada vez mais por livros deste tipo, de que a literatura recente oferece bons exemplos. (CANDIDO, 1975, p. 13).

Nesses escritos, que obtiveram certa força no cenário literário, principalmente no período de 1950-1970, tornava-se nítida uma vontade de compreensão do indivíduo em um movimento que partia da esfera privada transpassada pelo todo social, bem como se fazia entrever, através de um retorno ao passado, uma revisitação crítica da própria origem.

Nessa direção, uma espacialização da memória – no intuito de se salvar certa vivência do esquecimento – materializou-se esteticamente pela palavra, repensando, a partir do *espaço literário* de certas obras, os espaços institucionais e políticos que atuavam na consolidação de certa memória da arte e política brasileiras.

Tal produção caminhava de encontro a uma racionalização da subjetividade, valorizando a introspecção e o desenvolvimento não-linear da *diegese*. Não por acaso, no âmbito da composição textual, evidenciara-se um tipo de produção que nem era mais romance, nem era somente autobiografia e, sim, um caminho do meio, um espaço limítrofe entre esses dois.

A compreensão e interpretação do texto literário construiu uma significação em sociedade que nos levava à contestação ou aceitação de nossa própria realidade, por meio de uma *marca* – no plano da expressão verbal – que tanto poderia valer-se de certa estrutura como forma de assimilar a composição de seu tempo, como poderia utilizar esse rastro estético para subverter essa estrutura, lançando um olhar crítico sobre ela.

Foi justamente nesse período, que, como nos diz o teórico Luiz Costa Lima, surgiu uma espécie de composição estética a partir do que ele chamou de *formas híbridas*, ou seja, “que, tendo uma primeira inscrição reconhecida, admitem, por seu tratamento específico da linguagem, uma inscrição literária” (LIMA, 2006, p. 352).

Por meio dessa nova disposição textual, diversos autores surgiram ao público, atuando como referências desse empenho estético. Contudo, não podemos deixar de dizer que alguns já faziam parte de determinado círculo literário, destacando-se também nessa nova produção, implementando-a a seus romances e crônicas.

Na esfera dos que já gozavam de certo prestígio literário anterior a esse tipo de produção, mas que acabou aderindo a ela, temos um bom exemplo, Graciliano Ramos. Em seu livro *Memórias do cárcere*, publicado inicialmente em 1953, temos a composição de um *espaço literário* a partir de uma revisitação do real, chamando-nos atenção pela força literária do seu relato, elucidando-nos o que autor vivera como preso político na Colônia penal de Ilha Grande, no Rio de Janeiro:

Também me afligiu a idéia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira? Que diriam elas se se vissem impressas, realizando atos esquecidos, repetindo palavras contestáveis e obliteradas? (RAMOS, 2011, p. 12).

A partir do trecho supracitado, o autor nos explica o entrecaminho de sua narrativa, aflingindo-se por “[...] jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces” (2011, p. 12), fazendo com que a matéria de sua memória adquira repercussão, justamente por manter um equilíbrio entre a revisitação do fato histórico e sua transposição estética para a linguagem.

O escritor parece querer ajustar o que se diz à experiência do que se viveu, no intuito de que aquilo se adeque a isto, como uma roupa, em que caibam as sensações do que foi percebido. Contudo, sabendo da impossibilidade de que tal feito seja realizado de forma efetiva, aflinge-se, deixando-nos à mercê desse percurso escorregadio com o verbo.

Se por um lado a sua história não pode nos parecer inverossímil, a fim de firmar um pacto com o leitor, assumindo as rédeas de sua escritura, o que Graciliano confessa em seu texto é justamente a impotência ficcional, diante da riqueza de fatos brutos que lhe ocorreram.

Seguindo tal modelo de criação, a opção feita pelo autor conserva sua expressividade literária mas sem tentar ficcionalizar sua vivência, o que, embora não assuma, o faz de forma sutil, justamente pela palavra não poder comportar certos aspectos objetivos de nossa realidade.

Ao fazer isso, o escritor alagoano, assim como outros de sua época, atrela a *ficcionalização literária* à *ficcionalização perceptiva* de uma realidade com a qual estava diretamente envolvido. Dessa maneira, “Sem que deixe de ser um documento precioso, o texto das *Memórias*<sup>25</sup> assume uma dupla inscrição. É um texto híbrido, documento e literatura, não por algum artifício, mas por direito próprio.” (LIMA, 2006, p. 358).

Atuando em um caminho do meio, a partir dessa hibridização do *espaço literário*, ou melhor dizendo, em um espaço de fronteira entre o discurso literário e o relato histórico, o autor alagoano pesa e revisita os fatos que ocorreram durante seu confinamento, fundando uma espacialidade, pela palavra, que perspectiva certo acontecimento *a priori*, preenchendo-o de uma atmosfera do sensível, afastando-se de um mero relato histórico, encaminhando sua obra para um polo maior.

Nesse mesmo percurso, outros nomes também se destacam nesse período, mesmo sem terem partido, necessariamente, de um *topos* já consagrado na literatura brasileira, como é o caso, por exemplo, do também escritor Pedro Nava e da autora Zélia Gattai.

Com *Bau de Ossos* (1972), obra lançada pouco tempo depois da de Graciliano, Nava nos fala sobre essa caminha que se *hibridiza*, muitas vezes, refletindo sobre o próprio memorialismo em uma realização autobiográfica que se aproxima, inevitavelmente, da *prosa poética*:

---

<sup>25</sup> Aqui, ao falar “*Memórias*”, Luiz Costa Lima está se referindo às *Memórias do cárcere* (1953), livro de Graciliano Ramos.

Na vida ubíqua da infância, as perspectivas do tempo variavam como as do espaço e tudo ficava simultâneo, coexistente, como que superposto, entretanto transparente e visível – como os planos de uma radiografia que são n-planos – empilhados aos cem, aos mil, aos decimil e aos centimil da luminosidade de lâmina translúcida e una. (NAVA, 1973, p. 203).

O fato é que, na composição desses dois textos, observa-se que tanto Nava quanto Graciliano, utilizam-se de um caminho de incorporação do real na composição narrativa e/ou ordenamento dos fatos, segundo uma percepção de si em meio a eles, evidenciando o próprio curso da memória no cerne de um *tempo do narrar*.

Seja nas *Memórias do cárcere*, refletindo-se sobre o papel da memória em trazer à tona certa história sobre a ditadura no Brasil, seja em *Baú de ossos*, evidenciando uma busca por si, do narrador-personagem, fica nítido, nessas narrativas, uma vontade por compreensão do experienciado através da espacialização da memória pela linguagem, construindo certa ordenação do dito em um grau estético da escrita, valendo-se de uma memória individual e coletiva sobre fatos narrados. Afinal:

Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de' dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (HALBWACHS, 1990, p. 22).

Nessa relação entre memória e representação, além desses dois escritores, Zélia Gattai, autora com descendência italiana e sem uma preocupação em fazer literatura dará, em 1979, uma contribuição importante para o desenvolvimento de uma poética do cotidiano nos escritos de memória, aprofundando-se em tal perspectiva já em sua primeira obra, *Anarquistas Graças a Deus* (1979).

Filha de anarquistas italianos, que vieram ao Brasil em busca de um futuro promissor, a autora elabora sua escrita através de um elemento recorrente em seus textos, a revisitação de sua infância para a compreensão, tanto de seu lugar no mundo, quanto de seu papel enquanto mulher e escritora em uma sociedade cada vez mais regulatória e normatizada.

Uma coisa que a difere em relação aos escritos de memória anteriores, contudo, é a implementação de um discurso oralizado, suavizando seu relato sobre o vivido e articulando, por meio da palavra, certa poética do cotidiano, criando algumas alegorias

em seus textos que fazem situações, relações e posicionamentos sociais emergirem de uma espacialidade do narrado.

Nesse sentido, em direção, não a um burilar estético autoreferencial, mas a um encantamento, por meio da revisitação do vivido, Zélia insere-nos em uma narrativa que mistura dois universos, o da contação de histórias e o da realidade empírica. O que ocorre a partir de uma percepção privilegiada, que estrutura seu marco referencial no tempo e no espaço, realizando aproximações e distanciamentos históricos, estéticos e ideológicos. Algo que acaba se perpetuando em outros livros da mesma autora, como é o caso de *Chão de meninos*:

De origem modesta, mamãe sempre gostara de boa leitura, embora quase não houvesse estudado. Preferia ler à noite, já deitada, em silêncio. Saboreava lentamente cada palavra. Tivera poucos meses de escola mas os aproveitara bem, escrevia-me cartas deliciosas, nas quais misturava o dialeto vêneto e a língua portuguesa, cartas cheias de espírito e erros ortográficos. Seu diário, no qual escrevia à noite, antes de dormir, era a minha grande curiosidade, mas nunca consegui pôr os olhos em cima, pois ela o trazia trancado a sete chaves, o recato a perseguia. (GATTAI, 1992, p. 39).

Aqui, abre-se um momento na narração para os mistérios da escrita do íntimo que funciona como um elemento, a partir do qual tanto a memória, quanto a curiosidade vem à tona, fazendo com que conheçamos mais sobre a figura de sua mãe em um olhar metonímico no qual, partindo do objeto percebido pelo corpo e gravado como uma *imagem-lembrança*, conhecemos a identidade de sua matriarca.

No relato, evidencia-se ainda uma simbiose entre a escrita e a identidade de sua mãe, fundindo a imagem que a autora tivera sobre aquele momento vivido, ao próprio curso de sua rememoração. Essas observações, assim como o fato dessa escrita ser realizada à noite e, o desvelamento de um arquivo existencial, ao tempo em que servem de pretextos para o estabelecimento da *diegese*, parecem nos inserir na atmosfera revivida/recriada por Zélia, relacionando, alegoricamente, a composição do diário à forma de ser de sua mãe.

Nessa perspetivação a partir da palavra, algo da experiência privada nos é mostrada e algo se encapsula no próprio movimento do dizer. Nesta medida a autora salva certa experiência individual e/ou coletiva do esquecimento, lançando-a à abertura semântico-interpretativa a qual toda obra de arte está sujeita, mesmo sem conhecermos a intenção primeira de quem a fez.

Nesse espaço fronteiriço que a autora estabelece, entre o que está dito e a compreensão daquilo que não pode ser abarcado pela palavra – mas que, por outro lado,

também não pode ser pensado sem a forma a partir da qual esta se veicula – somos conduzidos, diretamente, a um pensamento crítico sobre a aplicação de leis gerais a expressões verbais tão particulares como as das escritas memorialistas.

É justamente na maneira como Zélia conduz seu relato, apoiado no trato poético com a palavra, que essa escrita é construída. A forma como a autora escolhe determinadas palavras, partindo, metonimicamente de articulações entre objetos e sensações, para focalização de eventos de sua vida, revisita criticamente a realidade objetiva através do estatuto da memória.

Além da sugestão de determinados significados ocultos na observação e descrição de certos fatos, abre-se um momento temporal, na narração, que nos proporciona um espaço de reflexão sobre a disposição do particular. Ou seja, “O momento que marca a passagem da ‘vida’ para a escritura corresponde a um ato de leitura que separa a massa indiferenciada de fatos e eventos, os elementos distintivos suscetíveis de entrar na composição de um texto.” (MAN, 1996, p.75).

Dessa maneira, assim como Graciliano Ramos e Pedro Nava, a vontade de romper com um determinado discurso sobre a institucionalidade do literário, nos leva, na composição da autora, a um diálogo com o que se tenta superar, calcando sua escrita em um movimento de busca por uma hibridização narrativa que, ao negar o tratamento estético de forma explícita – conferido a determinados modelos artísticos e ideológicos de sua época – apoia-se justamente neles, tensionando-os no próprio movimento de criação.

Localizando-se entre o espaço institucional e o espaço da criação estética, determinado tratamento da memória, através da linguagem, não só fundou uma incorporação do literário no cerne de sua produção, como ancorou-se a ela de maneira política, sendo justamente em *Chão de meninos* (1992), que podemos ver, de forma efetiva, a articulação entre o público e o privado, o poético e o banal, o espaço e a incidência dele em seus habitantes. Algo que a autora realiza preservando a matéria bruta de sua vivência, ao tempo em que insere uma visão lírica sobre o cotidiano.

Para interpretarmos melhor sua composição, analisaremos como esses espaços, a partir dos quais personagens, situações e fatos históricos são evocados, se dão. Para isso, lançaremos-nos ao potencial de sua escrita, de maneira a evidenciar elementos da percepção que se entrelaçam à perspectiva narrativa, construindo um *espaço literário* em sua obra.



Neste caminho de análise, investigaremos a composição de Zélia em três aspectos que são indissociáveis de sua narrativa, criando um *topos* do literário que se perpetuará em sua escrita: 1º a tradição oral como recurso de elaboração e espacialização da linguagem; 2º a revisitação da infância e o processo fenomenológico de percepção do espaço, 3º o espaço literário e a significação do cotidiano em sua escrita.

Na primeira parte de nosso percurso, a disposição interpretativa sobre a obra da escritora analisará a influência de sua formação cultural, na busca por um tratamento literário de seus escritos autobiográficos, colocando em relevo certos recursos da constituição diegética do narrado, permeados de uma cultura oral que se manifesta, de forma latente.

Entraremos, aqui, em uma primeira espacialidade estética, a da linguagem, utilizada para composição de seus personagens e enredos. O que faremos não só observando aspectos léxicos e discursivos em sua narrativa, como adentrando no universo do maravilhoso, enraizado em seus escritos.

Na segunda parte, veremos como esse enraizamento formador traz à tona um panorama de sua infância como ponto de referência espaço-temporal, a partir do qual revisita sua condição histórica em um *tempo do narrar*, embaralhando os fatos que, antes deram-se no *tempo narrado*, inserindo parcelas da realidade, em sua *diegese*, que são articuladas a partir de uma narrativa fenomenológica dos espaços, ora afastando-se, ora fundindo-se a eles de forma homogênea.

Na terceira e última parte, por sua vez, poderemos compreender, de maneira mais completa, como a articulação de um *espaço literário* na narrativa memorialista de Zélia se dá. Para isso, não só observaremos como a linguagem sobre a memória espacializa certa perspectiva literária ao despertar-nos, esteticamente, para uma dimensão extrínseca à obra, como nos deteremos na escrita de sua vivência, no foco narrativo e na significação estética do dito, dialogando com um horizonte histórico e composicional de um país em constante desenvolvimento democrático.

## **2.2. A narrativa memorialista de Zélia Gattai**

O fato é que nesse período pós-segunda guerra, na qual a crítica a um regime político impedia certo trabalho de expressão verbal, poucos foram os escritores e escritoras que trabalharam em um resgate da tradição oral como postura crítica diante de

uma institucionalização do dizer que refletia, de maneira direta, um *modus operandi* de certa regulação social. Zélia Gattai, no entanto, foi uma delas.

Ao fazer isso a autora nos chama atenção para uma primeira espacialidade estética, a da linguagem, utilizada para composição de seus personagens e enredos, aprofundando aspectos léxicos e discursivos em sua narrativa. Descendente de imigrantes e popularmente conhecida por ter sido a esposa de Jorge Amado, a escritora obteve grande influência no cenário político, tendo articulado importantes encontros entre músicos, políticos, escritores, escultores, filósofos, entre outras figuras, tanto no Brasil, quanto no exterior.

Desde cedo, Zélia não tivera medo de se entregar a uma existência de luta, de conflitos extensos e de grandes consequências para sua vida privada e pública. Acompanhando seu segundo marido, Jorge, no exílio ao qual fora conduzido em 1948 por opor-se de maneira explícita ao Estado Novo, a escritora viveu de maneira conturbada no exterior.

No entanto, amizades com Pablo Neruda, Tarsila do Amaral, Pablo Picasso, Jean Paul Sartre e Simone Beauvoir figuraram no ritmo cotidiano de seus relacionamentos, ganhando, vez ou outra, importantes destaques em sua narrativa e fazendo com que a autora se inscrevesse, também, em páginas importantes da história desses amigos, como é o exemplo dos elogios que a própria Simone Beauvoir faz a ela em seu livro *A força das coisas* (1995), também de caráter memorialista:

Por Zélia logo senti uma enorme simpatia. Era sua origem italiana que doava-lhe uma natureza, uma leveza juvenil. Tinha muito caráter e era comunicativa. Um olhar fundo, a palavra pronta. A presença dela era muito dinâmica, aliás, confesso que foi uma das poucas mulheres com as quais eu ri! (BEAUVOIR, 1995, p. 464).

Em 1950, a autora é expulsa de Paris com seu cônjuge, indo morar em Praga e, só voltando ao Brasil em 1952, quando algumas tensões políticas já haviam sido dirimidas *no país do carnaval*<sup>26</sup>. Ainda nessa mesma década, Zélia, fotógrafa e militante em um momento caótico de nossa democracia, começava a descobrir-se também enquanto escritora, rabiscando, em momentos de lazer, o que viriam a ser os originais de seu primeiro livro.

O próprio fato de ter se associado ao partido comunista, no entanto, contribuiu para que não lêssemos suas obras com inocência, pressupondo, sempre, um pano de

---

<sup>26</sup> Aqui se faz referência ao primeiro livro de Jorge Amado, *O país do carnaval*, no qual destacava-se o eterno caráter de inconstância e esquecimento no qual vivia a sociedade brasileira.

fundo político em seu discurso. Marcadas pelo posicionamento ideológico contra um regime ditatorial, suas obras transparecem uma grande preocupação com a vida histórica de nosso país, transformando experiência e ficção em importantes afluentes, no curso do grande rio que dá forma as suas memórias.

Ou como nos diz a pesquisadora Maira Luiza Tucci Carneiro, estudiosa da obra da escritora, “Ao narrar sua infância e juventude, a autora extrapola o simples ato de lembrar recriando os tempos libertários vivenciados pela família Gattai, rebelde por tradição” (CARNEIRO, 2002, p. 1).

Nesse sentido, é comum, ao vermos o tratamento que a memória adquire nos textos de Zélia, encontrarmos abordagens sociológicas de suas obras que nos remetam, quase sempre, a uma imagem da autora como aquela que quer atestar pura e simplesmente um passado íntimo que não deve ser esquecido ou, até mesmo, um passado coletivo que não se pode negar (ROSCILLI, 2016).

A importância dessa faceta histórica, como a luta dos comunistas pela democratização política do país ou, até mesmo a imigração italiana, são temas bastante abordados em sua narrativa, como é o caso da dissertação – recentemente transformada em livro – de Antonella Rita Roscilli, na qual ela nos diz que a história de Zélia:

[...] não conta somente a vida “privada” de uma mulher, que também conseguiu atrair em torno dela um formidável conjunto de pessoas e paixões. Zélia tornou-se no imaginário coletivo – e imediatamente – o símbolo mais significativo da emigração italiana no Brasil, do seu enorme contributo para o desenvolvimento e a modernização do país. (ROSCILLI, 2016, p. 130).

No entanto, se por um lado essas leituras são extramamente válidas, pois a própria obra permite, por meio de uma abertura semântica, a interpretação dessas facetas, presentes na narrativa de Zélia Gattai, por outro deixa de lado elementos importantíssimos da própria constituição verbal da escritora enquanto firmadora de uma relação de fronteira, na linguagem, ao espacializar sua memória.

O que acontece por meio de uma disposição composicional que, apesar de não ter a intenção de se pretender enquanto literatura, traz, no trabalho com a linguagem, um resgate da experiência que “[...] contém uma influência poética suficiente para estabelecer uma ligação com a oralidade e oferecer algumas pistas sobre as regras pelas quais a comunicação oral é tratada no nível primário. (HAVERLOCK, 1996, p. 76).<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> [...] contiene un influjo poético suficiente para establecer un vínculo con la oralidad. y para ofrecer algunas claves acerca de las reglas por las que la comunicación oral se maneja en el nivel primário. (Tradução nossa).

O certo é que, depois de tudo que fora explicitado e, que é de conhecimento público em diversos estudos sobre seus escritos, não é surpresa falarmos, também, de como as questões sociais se dão nas obras de Zélia. No entanto, o faremos não de forma a tornar-se, esta, a preocupação principal de nosso percurso investigativo, mas sim, destinando-nos a compreender como a autora articula certo *espaço literário*, em sua obra.

Neste ponto, é preciso dizer que, pouco se estudou o potencial da expressão verbal da autora, o que de certo modo nos instiga a continuar nosso percurso, situando historicamente sua obra, embora não deixando de analisar, esteticamente, a sua disposição com a palavra em um movimento de dessacralização da linguagem, apoiada na força cotidiana de seus relatos:

Um dia minha mãe declarou que sua caçula, a última de seus cinco filhos, havia nascido com a estrela. Qual a estrela ela não dizia, mas devia ser uma estrela muito boa. Não entendi, nunca cheguei a tirar a limpo se mamãe regozijava-se diante de tal descoberta ou se não estava de acordo com que apenas a pequena “atrevida” – era como me chamava – fosse agraciada com tal regalia. Durante anos ouvi dona Angelina minha mãe, repetir tal história. Tudo o que acontecia de bom comigo, notas altas na escola, prêmios e elogios, para ela era simplesmente o resultado das artes da dita estrela madrinha. Eu ficava na dúvida: seria possível mesmo que eu possuísse tal proteção? Não podia duvidar, pois já tivera provas de sua eficiência: ela me oferecera espaço para vir ao mundo e viver - eu, que gosto tanto da vida -; ser filha dos meus pais, pessoas tão boas que eu tanto amava, e, além do mais, que sabiam contar histórias como ninguém. (GATTAI, 2002, p. 2)<sup>28</sup>.

Herdeira de uma forte tradição italiana, que condiciona e fundamenta sua percepção da realidade, Zélia espacializa uma estética do vivido por meio de um trabalho com a palavra, enraizada em uma tradição literária de origem oralizada, ou seja, proveniente da robusta simbologia dos contadores de histórias, com os quais convivera em seu ambiente familiar.

Seus escritos nos transportam para um domínio imagético que dinamiza a percepção do espaço de maneira *sui generis*, muitas vezes suspendendo seu juízo sobre a própria veracidade de alguns fatos por ela narrados, chamando-nos atenção para a compreensão e a revisitação de si no próprio ato criador. Algo que não só é realizado pela autora de modo confesso, como é revisitado pela força discursiva das histórias que viveu.

---

<sup>28</sup> Trecho do discurso de posse de Zélia Gattai na cerimônia da Academia Brasileira de Letras em 21 de maio de 2002.

Como nos diz a pesquisadora Kassiana Braga, Zélia “[...] escreveu de modo distinto de Jorge, debruçando-se a contar histórias a partir de suas lembranças de infância e fase adulta, algumas próprias de sua memória e outras adquiridas a partir das narrativas de seus antepassados [...]” (BRAGA, 2015).

Nesse sentido, o viver era sempre posto em movimento, partindo do ato de sua escrita, com o qual possuía uma relação de testemunho e deleite. Paixão esta por narrar que, segundo Zélia, viera do contato com essa atmosfera de contação de histórias, materializada pelas figuras de seus pais, pois como nos é dito no trecho abaixo:

Meu pai emocionava-se ao nos narrar suas próprias histórias. Digo suas próprias histórias porque acredito que ele as inventava à medida que nos ia contando. Ele próprio se empolgava e isso eu percebia, nos momentos mais emocionantes, ao notar arrepios em seu pescoço. Embora falasse correntemente o português, papai só contava histórias em italiano, matava dois coelhos com um tiro só: divertia os filhos e ensinava-lhes a sua língua natal.

Com mamãe a coisa já era diferente: embora também tivesse grande imaginação, preferia nos contar trechos de romances que lia e filmes que assistia às quintas-feiras, na sessão das senhoras e senhoritas. Embora tivesse tido pouco estudo, pois as condições financeiras da família não lhe permitiram frequentar sala de aula por mais de alguns meses, mamãe lia correntemente e nas leituras em voz alta dava ênfase, empolgando a quem a ouvisse. (GATTAI, 2002, p. 2).

Ao revisitar suas lembranças, a autora transcende a banalidade do discurso cotidiano e a tentativa objetiva de tentar captar e descrever a realidade em que se insere, inscrevendo sua composição em um ato “[...] coextensivo ao de autoleitura, por meio do qual o narrador e o escritor, sendo agora um, entendem inteiramente sua situação presente (incluindo todos os seus aspectos negativos) por meio da recapitulação retrospectiva de sua *gênese*”. (MAN, 1996, p. 86).

Nesse sentido, em sua primeira obra, *Anarquistas Graças a Deus* (1979)<sup>29</sup>, já percebe-se, além de uma preocupação nitidamente social, ao tentar revisitar, por meio da sua história, a história de seu próprio país, uma construção discursiva ancorada na força polissêmica de algumas imagens criadas pela autora, abrindo caminho para uma construção estética do sensível em sua escrita:

Naqueles tempos, a vida em São Paulo era tranquila. Poderia ser ainda mais, não fosse a invasão cada vez maior dos automóveis importados, circulando pelas ruas da cidade; grossos tubos, situados nas laterais externas dos carros desprendiam, em violentas explosões, gases e

---

<sup>29</sup> Vale aqui ressaltar que *Anarquistas Graças a Deus* foi o primeiro livro escrito pela autora ainda na década de 60, mas publicado somente em 1979. Essa obra foi responsável por sua saída do anonimato, enveredando por um gênero ainda insipiente no Brasil.

fumaça escura. Estridentes fonfons de buzinas, assustando os distraídos, abriam passagem para alguns deslumbrados motoristas que, em suas desabaladas carreiras, infringiam as regras de trânsito, muitas vezes chegando ao abuso de alcançar mais de vinte quilômetros a hora, velocidade permitida somente nas estradas. Fora esse detalhe, o do trânsito, a cidade crescia mansamente. Não havia surgido ainda a febre dos edifícios altos [...]. (GATTAI, 1979, p. 22).

Tomando este fragmento como exemplo dessa construção estética, somos transportados à complicada chegada de automóveis em uma São Paulo da década de 15-20 no Brasil por meio de um tratamento com o texto memorialista, que não estava preocupado apenas em relatar o crescimento dos edifícios ou, até mesmo, com a chegada e proliferação dos automóveis no trânsito paulista, mas sim, em levar-nos a uma esfera do sensível, na descrição de certas *imagens-lembranças*, lançando-nos à sensação desse cenário caótico.

Nessa direção, fato e palavra se enredam em uma construção rítmica que embala o próprio *tempo do narrar*, criando uma atmosfera perturbadora para o leitor que partilha dessa experiência por meio da palavra. Ao fazer isso, Zélia articula-se verbalmente sobre sua memória “[...] na progressão de uma “lebrança pura” rumo à lebrança-imagem.” (RICOEUR, 2007, p. 444).

Não só sentimos, por meio da palavra, a sensação de estar naquele lugar descrito por Zélia, como compreendemos a subjetividade enraizada na percepção, fazendo emergir certa espacialidade – criada pela palavra – a partir da velocidade e intensidade do que é percebido.

A partir dessa disposição com o relato íntimo, a escritora nos introduz na velocidade dos acontecimentos, acelerando o ritmo de sua narração através da constante utilização de vírgulas, enumerando elementos de composição de um espaço urbano em êxtase e evidenciando uma relação de causa e efeito ao associar, alegoricamente, a chegada dos automóveis à mudança de nossa percepção do cotidiano, demonstrando como a modelação de certa subjetividade se deu a partir de uma nova rotina urbana.

Realizando tal movimento, fica nítido não só o trabalho discursivo realizado nessa transposição da experiência pelo que é dito, a exemplo do encadeamento léxico que a autora realiza na própria narrativa, como uma tentativa de sensibilização para essa vivência, caótica e desordenada, materializada, sobretudo, por certas escolhas imagéticas sobre essa experiência, lançando-nos a “violentas explosões, gases e fumaça escura.” (GATTAI, 1979, p. 22).

Ao fazer isso, a autora firma-se em um espaço de criação em que mistura fato e percepção, construindo um chão que está longe de ser fixo, ou seja, que vai se movimentando a partir da revisitação do mnemônico e de sua posterior transição na linguagem.

Nesse movimento criador, que envolve o trabalho com o vivido, “[...] temos um sucedâneo prático do tempo e do movimento que se dobra às exigências da linguagem, esperando que se preste às do cálculo, mas temos apenas uma recomposição artificial”. (BERGSON, 2006, p. 9). O que nos direciona a pensar que, o ato de recordar se manifesta, nessas narrativas sobre si, de maneira fenomênica, ou seja, “À medida que meu corpo se desloca no espaço, todas as outras imagens variam; a de meu corpo, ao contrário, permanece invariável. Devo portanto fazer dela um centro, ao qual relacionarei todas as outras imagens.” (BERGSON, 1999, p. 46).

Dessa maneira e, atento a esse percurso de disposição para um chão do não-dito que é colocado em movimento pelo vetor da memória, a obra *Chão de meninos* (1992) apresenta-se como um fio condutor de nossas reflexões sobre a construção de um *espaço literário* em suas narrativas.

Nesse livro, escrito quando Jorge Amado vivia a viajar e dar palestras mundo afora que um hiato existencial, evidenciado pela própria autora, se dá de maneira expressiva, fazendo com que Zélia desenterre suas memórias enquanto criança, revisitando-as em meio a formação de seus filhos, expandindo e fertilizando sua percepção acerca da realidade social na qual estava inserida.

Isto acontece porque, assim vimos em sua primeira obra, *Anarquistas Graças a Deus* (1972), sua escrita sobre o presente se mistura à argamassa de sua infância, perspectivando o narrado e tecendo sua narrativa entrelaçando-a aos entraves de uma difícil realidade social.

O que quer dizer que, ao tempo que a escritora busca compreender-se enquanto mãe, escritora e militante política, a evocação de suas lembranças é firmada, revolvendo o solo de seu passado e enraizando-se, de maneira direta, a uma tradição oral latente, que reverbera-se na condução diegética de suas narrativas.

Nesta disposição, sua obra também não deixa de ser lida como um tratado sobre a infância, revelando uma poética do cotidiano que é veiculada pelo testemunho, em primeira pessoa, de uma neta de imigrantes anarquistas, que vieram ao Brasil fundar

uma colônia no coração da floresta amazônica,<sup>30</sup> evidenciando-nos, desde cedo, a influência de uma tradição oral que perpassa e povoa seu repertório cultural sobre o mundo:

A franqueza de minha mãe, a maior de todas, era repetir provérbios que ela encaixava lindamente nos momentos exatos. De mamãe herdei o artrismo nas mãos e uma infinidade de máximas, adágios de não acabar; ainda hoje os emprego, talvez mais do que o necessário, mas não consigo parar de fazê-lo, dona Angelina é forte, me vigia, toca de leve em meu ombro e eu obedeço. (GATTAI, 1992, p. 39).

Nesses espaços de fronteira, entre a Itália e o Brasil, sua escrita e subjetividade aprofundam-se, adubando o terreno de sua imaginação. No fragmento transposto acima, é importante perceber que, desde cedo, a filha de Ernesto e Angelina entendera o percurso de seus dias, iluminado por um olhar poético da realidade que lhe seria soprado, ao invés de *mnemosýne*<sup>31</sup>, pelas histórias que seus pais lhe contavam, salvando certa vivência das águas do esquecimento.

Sua experiência é colocada em movimento, na busca por uma melhor compreensão de si e de seu papel no mundo. Por este motivo, os espaços físicos a partir dos quais certa experiência é evocada, se aliam, indissociavelmente, à composição estética do que é lembrado, por meio de um discurso que oscila, sempre, entre o autobiográfico e o literário, apropriando-se de um tratamento com a linguagem que sensibiliza-nos para determinada percepção de mundo.

Ainda nesse espaço composicional de sua escrita, evidencia-se a incorporação de certos elementos da ficcionalização literária em seu relato, articulados ao seu

---

<sup>30</sup> Em 1910, a organização política contra um *modus operandi* repressor se fazia cada vez maior na Itália. Diversos italianos foram forçados a emigrar, chegando ao Brasil sem condições necessárias de trabalho. “[...] a construção e o crescimento econômico levou à era da decolagem industrial do governo de Giovanni Giolitti (1902-1921), mas deu origem ao crescimento paralelo de uma oposição social e anarquista e à formação de uma estrutura organizacional, que se tornará um dos traços característicos da história do século XX” (ROSCILLI, 2016, p. 35). Dessa maneira, não só em São Paulo como em outras cidades brasileiras, diversos jornais anarquistas se instauravam na clandestinidade, com reuniões noturnas geralmente nas lavouras de café ou até mesmo em pequenos depósitos e casas de amigos. Nesse grande movimento de integração política, os avôs de Zélia, junto a outros agricultores dessa época, ocuparam um espaço considerável e intencionaram criar uma colônia anarquista. Essa colônia, que funcionou durante alguns anos no interior da floresta amazônica, chamou-se Santa Cecília e foi um marco em relação à organização e militância política dos italianos anarquistas no Brasil. “[...] embarcavam para ir além do Oceano, incluindo o Brasil, com seus sonhos e utopias. É o caso do toscano Giovanni Rossi, criador da colônia Cecília, uma colônia anarquista socialista experimental, da qual participou também o toscano Francesco Arnaldo Gattai e sua família” (ROSCILLI, 2016, p.35).

<sup>31</sup> Aqui faz-se referência a uma das grandes musas, relacionando-se, sobretudo, à capacidade de memorização e conhecimento sobre o passado. Ainda nessa perspectiva, acreditava-se que com o canto de *mnemosýne* os olhos dos poetas eram abertos aos segredos do tempo, materializando, na palavra, um encanto revelatório sobre nossa condição. Durante muito tempo essa teologia da palavra foi importante ao pensarmos a Grécia antiga e sua relação com a memória de maneira a interrelacionarmos, dito e não-dito, à religião, à literatura e à política desse período (VERNANT, 1990 p. 137).



posicionamento político, comprometendo-se com a história democrática de nosso país. A própria condução dos seus relatos é marcada por elementos da oralidade trazidos desse ambiente de contação de histórias, eternizado pela figura da matriarca italiana, entre eles, a utilização de provérbios, de ditados populares e até mesmo de expressões bastante idiossincráticas de sua família.

Não só as relações familiares de Zélia incorporam-se a essa constituição de sua identidade como escritora, tomando a autora como elemento que nos auxilia na compreensão da obra, como nos indicam um chão que vai se tornando cada vez mais firme, revolvendo o caminho de sua experiência em relação à criação de seus filhos e à militância política em um difícil momento da democracia brasileira.

Nesta empreitada e, diferentes de outros escritores do mesmo período, que teceram a rede de eventos que compunham sua infância, partindo de um esmero retórico com a linguagem, Zélia recria o fato, ficcionalizando-o no próprio esforço de rememoração, perspectivando-o com uma linguagem simples, sem rodeios sacralizados com a palavra, mas abrindo-nos um olhar encantado sobre o presente, como se estivesse, no momento em que nos conta sobre sua vida, sentada ao redor da fogueira, partilhando as experiências de seu dia com parentes e amigos<sup>32</sup>.

Na contramão de uma tradição “literária”, sobre a qual ela mesma se indaga, perguntando-se se sua obra encaixaria nessa institucionalização estética do vivido, a escritora relata sua experiência de vida sem recorrer a rodeios retóricos. Não é por acaso que seu percurso narrativo seja cotidiano, simples, mas não simplista. De uma condução diegética leve, mas sem ser banal.

A potencialidade literária do relato de Zélia, se deixa entrever, dessa forma, não pela reconstrução da palavra em si, mas na organização da linguagem cotidiana, abrindo-nos certas alegorias, a partir da própria linguagem, que saltam de seu relato e nos tiram da obviedade, ao olharmos, com calma, para o curso de sua vida.

Neste sentido, como nos diz o pesquisador Roberto Vecchi, da Universidade de Bologna – Itália:

O passado familiar evocado e que pertence à dimensão privada e de um tempo outro aparentemente escoado por inteiro, emerge como a cena narrativa nova para uma reconfiguração do tempo presente não só limitado à esfera pessoal, mas projetado num espaço efetivamente

---

<sup>32</sup> Em seu livro, *Anarquistas Graças a Deus* (1979), Zélia aborda a composição de grandes rodas de conversa que havia entre ela e seus parentes. Segundo a autora, essa era uma das tradições italianas que acabou se perdendo ao chegarem no Brasil, cuja conturbação de São Paulo e as atribuições do dia-a-dia contribuíram de forma efetiva para que essa cultura, aos poucos, caísse no esquecimento.

público. Um fluxo ininterrupto que põe em comunicação direta, passado e presente, onde esta reemersão tem o poder de alterar o presente: o passado não é uma terra estrangeira mas é parte da trama do nosso tempo. (VECCHI, 2016, p. 157).

Isto acontece alicerçado a uma fusão do ficcional na criação/revisitação de certos espaços, a partir dos quais pessoas e sensações são resgatadas de seu passado, aliando-se progressivamente ao presente da narração, o que se materializa tanto no trato com a palavra, quanto na perspectivização do vivido em sua narrativa.

É a linguagem, portanto, a chave-mestra que abre as portas de seu passado, eternamente atualizado por uma atuação do presente sobre ele, ressignificando o discurso sobre o vivido. Afinal, como nos diz Bergson sobre esse movimento: “A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente.” (BERGSON, 2006, p. 280).

Ao rememorar um dado fato e tentar transpor sua experiência para a linguagem, atualizando sua percepção sobre a mesma, a impossibilidade de apreensão dessa realidade objetiva tal como foi, constitui certas lacunas. Estas são reconstituídas, por sua vez, a partir de impressões e sensações de quem nos conta o enredo de sua vida, remendando a tecitura do real com leves camadas de sua percepção.

Dessa forma, essas reconstituições do mnemônico funcionam, em sua narrativa, “Como instrumentos auxiliares ao entendimento da realidade [...]” (LIMA, 2006, p. 274), agora percebida de maneira a reconstruir, por meio de um esforço de rememoração, certa vivência.

Nessa recomposição e/ou reorganização do vivido, influenciada, constantemente, por percepções que se dão de forma sucessiva, a fusão de duas esferas espaciais se tornam manifestas em sua narrativa: a do espaço percebido e a do espaço empírico, fundindo-as pouco a pouco em um trabalho de revisitação do real que, segundo Beatriz Sarlo, “[...] se ocupa de relatar tempos históricos distintos; há o tempo presente da narrativa e o tempo lembrado das memórias do passado, de modo que o presente dirige o passado assim como um maestro a seus músicos.” (SARLO, 2007, p. 49).

Um exemplo desse trabalho se manifesta na obra *Chão de meninos* (1992), incorporando a literatura à perspectivização narrativa de sua vida, ao mesmo tempo íntima e histórica. O que é evidenciado, sobretudo, em trechos como esse:

Assim meu pai ensinava aos filhos. Contava-nos histórias verdadeiras – Luís Carlos Prestes, montado em seu cavalo, atravessando o Brasil à frente da heróica coluna Prestes, foi o Robin Hood de minha infância; a legendária figura de Stalin, com seus bigodes negros, representava, para a criança sonhadora que eu era, Aladim, a iluminar os destinos do mundo com sua lâmpada maravilhosa. Meu pai morreu há 51 anos de idade. Deixou de ver tantas coisas horríveis, perdeu ver tantas coisas belas nesse meio século transcorrido. (GATTAI, 1992, p. 33).

A partir do fragmento transcrito, fica nítido que é sempre a infância, ao lugar Zélia retorna, na busca por uma identidade formadora de sua percepção da realidade. Ao fazer isso, a autora remonta às origens do que lhe foi dito, revisitando sua imagem de si e, também, de seu percurso histórico.

Nessa direção, ela tenta visitar criticamente seu passado na busca de compreender melhor o seu papel em um sistema ditatorial brasileiro, ao tempo que assume-se enquanto narradora de sua própria vida, somando os acontecimentos de sua existência ao olhar caleidoscópico de sua imaginação.

Ao fazer isso, valendo-se do imaginário cultural acerca de sua infância, calcado na oralidade, é como se Zélia nos perguntasse criticamente, a exemplo do teórico Érick Haverlock, se ao invés da tradição oral “[...] ser um pálido reflexo da composição escrita[...]”<sup>33</sup> (1996, p.81), por que não criarmos, a partir da oralidade, um ponto de tensionamento crítico sobre a institucionalização e racionalização do dito?

Não é por acaso que os personagens que permeiam os relatos de Zélia são, todos, associados ao que há de mais fabuloso, ancorando o dito a um arcabouço literário que potencializa o não-dito, partindo, sempre, de uma revisitação estilística dessa oralidade. Enquanto Carlos Prestes, líder de uma das mais importantes frentes do pensamento comunista no Brasil é, pela força de sua expressão verbal, uma figura associada à Robin Hood, que busca roubar dos ricos e subsidiar os pobres, Stalin, líder da antiga URSS, é detentor de certos poderes mágicos, digno de uma referência à Aladim, que iluminaria o mundo com sua generosidade e esperteza.

Nesse projeto estético empreendido pela autora, personagens históricos não só se manifestam em um primeiro plano na narrativa, como associam-se a um fundo ficcional que, apesar de transcorrer em um segundo plano, funde-se de maneira expressiva com o que se intenciona demonstrar: o mundo visto pelos olhos de uma criança. Nesta perspectiva, o universo infantil é espacializado, a partir de uma cultura oralizada, revisitada pela fala de seu pai.

---

<sup>33</sup> (...) ser un pálido reflejo de la composición escrita<sup>33</sup> (“...”). (HAVERLOCK, 1996, p.81)

Instaurando-se de maneira fenomenológica, esse *espaço literário* se dá pelos olhos de quem vale-se da infância para entender a realidade que a cerca, ou melhor dizendo, para revisitar essa realidade de forma crítica, expandindo nossa percepção acerca dela. Logo, o conhecimento sobre o narrado e a forma como se narra, têm igual peso no desenrolar/revelar de determinado tratamento com a linguagem nas obras de Zélia.

Na disposição de sua escrita, a percepção e a sua transposição para a linguagem se deslocam a partir do lugar de onde a narradora fixa sua observação sobre passado e presente de maneira correlacionada, lançando-nos uma perspectiva revisionista sobre a realidade objetiva tanto no plano da linguagem, quanto no plano do foco narrativo, perspectivando a narrativa em diversos deslocamentos espaço-temporais.

Esses momentos da narração, tanto na obra de Zélia, de uma forma geral, quanto no trecho supracitado, se encaminham, sempre, para um desenlace que rompe com o processo de revisitação do passado. Ou seja, seu caminho de busca por um sentimento íntimo, que se universaliza, parece sempre percorrer temas de seu arcabouço cultural, para chegar ao pólo de uma fria lucidez sobre a realidade social.

No plano do discurso, também se evidencia uma linha tênue, um entrecruzamento do discurso de seu pai com o da autora, relatando o que ele falara, sempre, de forma indireta, transmitindo suas ideias e pensamentos e, muitas vezes, assumindo alguns pressupostos como seus, algo que ela faz, ora ressignificando-os e, rompendo, em certa medida, com o do patriarca, ora apoiando-se, justamente, naquilo que ele não foi capaz de ver e/ou dizer.

Ao relatar-nos sua vida familiar, sobretudo, atestando sobre a influência que seus pais tiveram em sua formação pessoal e política, a autora privilegia a ordem do narrado e alia, ao momento da evocação, o da composição estética do mnemônico. Contudo, esse tratamento com a linguagem, como dissemos, não parte aqui de um esforço demasiado sobre a palavra em si, mas sim sobre o não-dito até então, sustentando o dizer e abrindo-nos, metaforicamente, para uma nova percepção histórica e literária do desenvolvimento de nosso país.

Nesse cruzamento entre o falado e o escrito, sua linguagem realiza um percurso que tem, “[...] em uma medida maior ou menor, a sua existência voltada para um ouvido interior.” (GADAMER, 2010, p. 98). Sabendo dessa materialização do dito como uma impossível restituição do que foi vivido, a autora intenciona, por uma tentativa de

reprodução dos aspectos léxicos e fonéticos da fala, aproximar seus leitores de uma sensação genuína daquilo que fora experienciado.

O que acontece, por exemplo, no episódio narrado abaixo, no qual Zélia analisa os mistérios da criação a partir das banalidades da vida cotidiana, dando para Jorge Amado, o nome de uma das suas grandes personagens, *Gabriela*<sup>34</sup>:

Eu chegara de visitar Dayse – mulher do deputado Frota Moreira –, que dera à luz, tivera uma menina. Jorge quis saber o nome que haviam dado à criança e eu respondi prontamente: Gabriela. “Que nome mais bonito”, disse ele, “bom para a personagem do livro que vou escrever”.[...] Encabulada, ouvia Jorge repetir o nome de que tanto gostara, de trás pra frente, de diante pra trás, tantas vezes Gabriela, sem coragem de dizer que me havia enganado, que a menina de Dayse não era Gabriela, era Sylvia [...]. O importante era Jorge ter encontrado o nome que buscava. Quanto ao meu engano...só mesmo repetindo uma frase muito do gosto de dona Angelina: “Neste mundo tem cada coisa... (GATTAI, 1992, p. 84).

A expressão “Neste mundo tem cada coisa” não só remete-nos a uma percepção do absurdo como vetor de nossas criatividade, como tenta explicar, por meio de uma frase corriqueira, quase banal, o impulso presente na disposição criadora. Gabriela nasce do acaso, mas se fundamenta na imaginação de Jorge, permeada pela observação cotidiana do povo baiano e de seus costumes.

É justamente para isso que a autora nos chama a atenção. Ao realizar tal constatação, percebe que não precisa de grande frases de efeito ou de uma construção linguística rebuscada para refletir sobre algo tão complexo quanto a composição criativa, mas sim de uma sabedoria popular, que reflita sobre o maravilhoso que habita o acaso e sobre a condição literária que pode ser extraída da banalidade.

Recorrendo, mais uma vez, a tradição oral em que sua mãe a inserira, não é difícil perceber que, tanto nessa, como em outras passagens de *Chão de meninos*, a disposição do particular, fortemente alicerçada às raízes literárias da escritora, manifesta-se de maneira acentuada, fundamentando sua obra a partir de uma fortuna cultural italiana que embasa suas histórias.

O fato é que, para adentrarmos em sua visão sobre o experienciado e em como esta articula-se na narrativa do livro escolhido, é preciso primeiro saber em que solo pisamos ao nos deslocarmos pelas suas memórias, pois só assim poderemos

---

<sup>34</sup> A Gabriela mencionada aqui é a do romance *Gabriela, Cravo e Canela*, publicado em 1958 por Jorge Amado e, tornando-se, pouco tempo depois, um dos livros mais traduzidos no mundo, atingindo grande sucesso de público e de críticas dentro e fora do país, sendo lido em mais de 20 idiomas e adaptado para o cinema e para TV, em formatos de longa duração e seriados.

compreender melhor o que alicerça sua escrita e quais os olhares que nos guiam por esse chão, do qual dispõem seus meninos.

Por este motivo, é justamente no capítulo III dessa dissertação que nos ateremos ao processo de interpretação da obra *Chão de meninos*, a partir dessa forma *híbrida*, demonstrando como Zélia Gattai torna-se importante ao valer-se de uma configuração do *espaço do literário* no seio do gênero autobiográfico – partindo de uma revisitação estética de seu cotidiano – discutindo questões políticas e sociais do contexto cultural brasileiro, ao tempo em que diverge pela força de sua composição, de modelos pré-estabelecidos em seu tempo.

### 3. FIRMANDO-NOS EM UM CHÃO DE MENINOS

#### 3.1. A espacialidade móvel do terreno

Quando traçamos um caminho em direção a um enredo linear, ou seja, cuja condução narrativa parece construir uma atmosfera sequencial dos fatos, dificilmente estamos pisando em um chão que foi firmado em uma narrativa memorialista. Isto porque o terreno da memória é movediço, se desloca perante os olhos do leitor, dá saltos em direção ao passado e presente, confundindo-nos diante da matéria escorregadia do verbo e da percepção imagética que tenta espacializar.

Como nos diz Bergson, “Os momentos do tempo e as posições do móvel não são mais que instântâneos, que nosso entendimento toma como continuidade do movimento e da duração.” (2006, p. 9). Em outras palavras, a reconstituição do objeto da memória torna-se impossível no domínio da escrita, tanto porque é impossível apreender o móvel<sup>35</sup>, restando-nos um esforço pela materialização estável do pensamento, quanto este, por sua vez, ao tempo em que se desloca compõe-se na duração de seu próprio deslocamento.

É justamente nesse deslocamento entre o real e o possível, que a condução poética dos fatos – engendrada pela oralidade – e, a realidade objetiva, descrita a partir da experiência do sensível, compõem, em tom confessional, uma dupla inscrição do texto memorialista de Zélia. Nesse tipo chão que se anuncia, gera-se uma percepção ficcionalizada de um passado que se presentifica continuamente, arejando as lembranças sobre seu passado e demarcando um ponto referencial, a partir do qual sua vivência é posta em movimento.

Por esses e outros motivos, *Chão de meninos* (1992) obedece à risca a cartilha dos textos de memória, tanto é que o enredo da narrativa de Zélia parece obedecer a um critério bastante pessoal, a seleção afetiva de espaços e situações encadeiam reflexões culturais e políticas, provocadas tanto pela combate de certo *status quo*, quanto pelo engessamento democrático do país.

Nesse livro a autora deixa à mostra, não só sua preocupação com o que acontecera, como a forma através da qual ela nos transmite esses acontecimentos, realizando um movimento de incorporação do processo mnemônico ao curso de sua recriação verbal da realidade experienciada.

---

<sup>35</sup> Móvel, aqui, refere-se ao que está em constante movimento.

Nessa articulação, explica-nos, em um procedimento autoinvestigativo sobre sua escrita, que atuará, tanto em relação a abordagem temporal do ocorrido, quanto ao firmamento espacial de sua obra. Consequentemente, a ordenação de certos fatos, evocados por situações de sua vivência íntima, se dá a partir de um estatuto da afetividade, ou seja, ligando-se a uma abordagem não-linear de sua percepção, fundamentada pela espacialidade de certos acontecimentos e lugares que funcionam como gatilhos diegéticos para a elaboração de seu enredo.

Essa disposição da linguagem, “[...] pode ser considerada sob uma perspectiva epistemológica dupla: ela funciona como uma cognição referencial verificável, mas também funciona como uma afirmação, cuja confiabilidade não pode ser verificada por meios empíricos.” (MAN, 1996, p. 314).

É como se, ao debruçar-se sobre o passado, a autora resolvesse buscar, no sótão de sua memória, momentos nos quais fora extremamente feliz ou que, até mesmo, causaram-lhe uma grande afecção em relação a seu conhecimento de mundo, armazenando essa lembrança sobre o percebido em forma de uma imagem mental que, pela força da sua escrita, se faz aparecer.

No entanto, é importante ressaltar que, junto a essa fecundação do vivido, as afecções sobre o passado não deixam de atuar sobre o que se decide e/ou sobre o que é permitido lembrar. Isso Zélia sabe bem. Não é à toa que diz embalar-se ao sabor das lembranças, suscitadas em uma duração do passado sobre o presente e, consequentemente, do presente diante de eventos passados.

Há uma movimentação temporal que faz com que as imagens de sua memória atuem umas sobre as outras, sendo esta, a forma de compreender a realidade vivida, ou seja, “[...] pela percepção que teria uma consciência adulta e formada, mas encerrada no presente, e absorvida, à exclusão de qualquer outra atividade, na tarefa de se amoldar ao objeto exterior.” (BERGSON, 1999, p. 30).

Ao empreender tal percurso, por meio do qual se cria uma diversidade de espaços a partir do tempo de rememoração, dialoga-se afirmativamente com um preenchimento de certas lacunas, criadas por um distanciamento histórico-temporal de em relação à realidade objetiva.

A tentativa de restituir a matéria de sua vivência, pela palavra, engendra, em sua escrita, certos mecanismos ficcionais, recorrentes na composição das narrativas literárias, como veremos mais enfaticamente a partir de uma leitura minuciosa do trecho abaixo:



Esparramada sobre um grande terreno plantado de árvores frutíferas, uma longa parreira, alta, formando um caramanchão, flores e arbustos, a casa de Los Guindos, térrea, fora sendo construída aos poucos, quarto após quarto, invadindo o pomar. Nenhum requinte, nem conforto, apenas a graça da arrumação. A sala de refeições, grande para receber muita gente, o que era normal onde estivesse Pablo, ficava no fundo do jardim, e era preciso atravessá-lo para chegar a ela, chovesse ou fizesse sol, ouvindo gritos estridentes das araras trazidas do Brasil, que davam um toque tropical no verde do parque, com suas cores vibrantes. Logo à entrada da casa, um enorme aquário com peixinhos coloridos, os mais belos e raros, era o primeiro impacto que o visitante recebia após descer o alto degrau da porta principal. (GATTAI, 1992, p. 49).

Narrando-nos sua sensação em relação à casa do poeta Pablo Neruda, com o qual convivera de forma harmoniosa e intensa, é interessante perceber que, justamente na fusão entre memória afetiva e realidade objetiva, é que o espaço descrito e evocado por Zélia adquire certa potencialidade semântica. A linguagem é, nesse sentido, a morada dessas possibilidades que se abrem ao leitor.

Ao realizar este caminho de condução do que é vivido, acorando-se na impossibilidade de fazer com que a objetividade da descrição abarque, por si, tanto a experiência em sua matéria bruta, quanto a memória pura do que experimentou, a autora encaminha seu relato para um pólo estético, transitando entre o espaço percebido e o espaço empírico, fazendo emergir certa *imagem-lembrança*.

Esse percurso nos direciona para revisitação dos espaços de sua memória por meio de uma ficcionalidade perceptiva, na qual o que está em foco é sua sensação afetiva em relação ao vivido, materializada, por sua vez na perspectivação do que se narra e nas escolhas léxicas e composicionais que realiza para tentar nos transportar para os ambientes revisitados.

A partir do fragmento, também se faz necessário dizer, que a ordenação do dito parece figurar, na obra de Zélia, em um diálogo profundo do espaço com seu morador, do lugar com seu ocupante. Sua memória afetiva, inclusive, dá-se de maneira espacializada, ou seja, a partir de objetos, de lugares, da materialização do íntimo. As relações são construídas de maneira metonímica, fala-se da casa para se lembrar do morador, fala-se do morador para se lembrar de uma temporada no Chile e por aí em diante.

Ao descrever-nos a casa do poeta e amigo, a escritora parece emprestar à morada características que se acomodam à identidade de seu morador. As dimensões do lugar, não por acaso, nos são expostas de maneira expansiva, o que se reflete, no relato, a

partir de determinados encadeamentos léxicos, inserindo-nos semanticamente, em uma atmosfera de generosa amplidão.

O começo de sua narrativa já transmite-nos essa sensação, lançando-nos, de imediato, ao verbo “esparramada”, sendo, esta, a escolha lexical que nos transporta inicialmente para o ambiente descrito e espacializado pela memória da autora.

Além disso, se faz importante notar que, ao decorrer de sua incursão sobre a materialidade desse local, outras escolhas se manifestam e saltam-nos aos olhos, a exemplo das expressões “grande terreno” e “longa parreira”. A expressividade e expansividade desse espaço é tão acentuada que Zélia ainda nos joga a palavra “caramanchão”, rementendo-nos a uma espécie de cerca viva, que seria formada por flores e arbustos e, que invadia o local, fazendo-se notar, inclusive, pela sua imponente presença.

Ainda nesse direcionamento, a descrição do jardim em relação direta com o interior da casa parece sugerir que, tanto os espaços fechados (quartos, sala), quanto os abertos (jardim, varanda), tendem a fundir-se, sendo difícil distinguir onde começa um e termina o outro, fundindo também, alegoricamente<sup>36</sup>, pela força de sua narração, o espaço de vivência comum e compartilhado, ao espaço do privado, ou seja, o interior da casa propriamente dita.

Isso fica manifesto, de forma nítida, ao afirmar, por exemplo, que a residência descrita havia sido construída “invadindo o pomar”, sendo parte integrante dele, tecendo, desde já, uma relação indissociável com a exuberância e espontaneidade natural da flora que ali existia.

Já no que tange à relação do habitante com o espaço habitado, a autora realiza, ainda, uma associação da figura expansiva de Pablo, com o espaço no qual ele está inserido, primeiro em um plano físico e, em um segundo momento, em um plano alegórico.

No plano físico, ela expressa a própria preferência do poeta chileno pelos espaços abertos, inserindo-o “[...] no fundo do jardim” (1992, p. 49), relacionando já

---

<sup>36</sup> Quando se fala, aqui, de alegoria, fala-se da capacidade de representação, contida nos escritos de Zélia, a partir da qual se fala do público, do privado, da esfera política e da vida íntima partindo de uma construção estética de seu discurso sobre os espaços de sua narrativa. Essa perspectiva de alegoria fundamenta-se na concepção alegórica de Paul de man que, de forma hermenêutica, propõe um método de estudo do texto literário, no qual “A ênfase não recai tanto sobre o *status* ficcional da literatura – uma propriedade que talvez atualmente esteja sendo pressuposta de maneira muito fácil – mas sobre a interação entre essas ficções, e categorias que são consideradas como participantes da realidade, como o eu, o homem, a sociedade [...]” (MAN, 1996 p. 18).

aqui, em um segundo nível, a constituição e adequação de sua subjetividade ao prazer que sentia em meio aquele ambiente de grandes dimensões e de riquíssima diversidade.

Ao fazer isso, acaba estabelecendo uma identificação de Pablo com o jardim, como se o conteúdo – o poeta chileno e sua subjetividade – refletisse e/ou estivesse de acordo com as características integrantes do continente – o espaço descrito – a partir de uma presença constante daquele, neste.

Os detalhes pelo caminho também propõem, pela relação morada-morador, certa expressividade do poeta chileno que interliga-se à diversidade, à alegria e a irreverência, materializada pela descrição da fauna e da flora que permeavam a casa de *Los Guindos*<sup>37</sup>, ou seja, araras trazidas do Brasil, peixes coloridos raros e exóticos, além de flores e arbustos dos mais variados.

A autora ainda constrói, no momento de sua narração, uma proximidade afetiva em relação ao espaço que descreve, o que fica mais claro a partir do modo como nos apresenta o ambiente, partindo de um âmbito mais aberto – o espaço do jardim, localizado nos fundos da casa de Pablo – para um mais fechado, ou seja, passando pela cozinha, até chegar à porta principal.

Sua narração parece esmiuçar, metaforicamente, a subjetividade desse personagem, espacializando sua lembrança sobre ele, ao tempo em que insere certa carga afetiva em um grau ascendente de intimidade com o ambiente espacializado. Nesse sentido, a linguagem torna-se a mediadora de uma relação entre espaço percebido e espaço descrito – ambos evocados a partir da experiência com o espaço empírico –, fundamentando um caminho de fronteira entre o que se faz ver e o que não se mostra.

Nessa jornada de revisitação, é como se, ao introduzir esse caminho do íntimo, passeássemos, pelo olhar perspectivado da narradora, inserindo-nos em um ambiente de convivência que nos diz, tanto sobre a subjetividade de seus personagens, quanto sobre as afecções pessoais de Zélia em relação a eles, evidenciando uma fenomenologia da memória a partir da espacialização de sua vivência. O que acontece em um movimento que:

[...] viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. (BACHELARD, 1978, p. 201).

---

<sup>37</sup> Los Guindos é o nome dado à casa onde o poeta Pablo Neruda acolhia membros próximos a sua família, bem como de amigos e importantes personalidades da esfera política em Santiago, no Chile.

Isto acontece porque sua percepção em relação ao que se narra influencia diretamente a ordenação e descrição de certos acontecimentos. O que se deixa entrever, por exemplo, na própria condução do enredo, afetando o espaço-tempo da narração e inserindo-nos no narrado a partir de uma proximidade com ele ou, de maneira contrária, de um distanciamento afetivo acerca do objeto e/ou ambiente espacializado na linguagem:

Fazia muito frio e a casa construída sobre o mar era úmida. Ao contrário da residência de Los Guindos, pouco abaixo do nível da rua, esta da Isla Negra fora erguida sobre uma colina, a praia a seus pés. Casa de pé-direito alto com fachada de vidro sobre o Pacífico, dava a impressão, a quem estivesse no grande salão, de estar sobre as ondas daquele mar bravio.

Presa a um ângulo de madeira – como se continuasse na popa do barco onde fora retirada – , ocupava lugar de destaque belíssima e enorme carranca, representada por uma escultura de corpo inteiro de mulher, uma gota d'água a cair-lhe a ponta do nariz. (GATTAI, 1992, p. 55).

Tomando esse trecho reflexo de um distanciamento em relação ao que se narra, diferente da casa de *Los Guindos*, aqui o ambiente não é solar, é sombrio, a percepção do local se faz a partir de uma relação de distanciamento em relação a ele, tanto afetivo, quanto descritivo. Os detalhes da casa acabam sendo revelados a partir de suas estruturas e, não, a partir de uma ideia de integração a esse ambiente.

Ainda assim, ao descrever-nos a arquitetura da casa *de la Isla Negra*<sup>38</sup>, é nítido perceber que Zélia se detém na tortuosidade de sua formação, afirmando que a constituição desse espaço se dá “[...] pouco abaixo do nível da rua [...]” (1992, p. 55), além de nos falar abertamente sobre a inclinação de seus pilares, corroborando, da mesma forma, para a construção de uma imagem quase kafkiana do imóvel de Pablo Neruda.

Isso acontece pois, ao lembrar da casa, no movimento de revisitação de sua lembrança sobre ela, quem escreve:

[...] nos chama ao centro da casa como a um centro de força, numa zona de proteção maior. Ele aprofunda esse "sonho de cabana" que aqueles que gostam das imagens legendárias das casas primitivas conhecem muito bem. Mas na maioria dos nossos sonhos de cabanas

<sup>38</sup> Faz-se referência, aqui, à casa de praia de Neruda, localizada em El Quisco, a 120 km de Santiago e a quase 65 km de Valparaíso, no Chile. Diferente da primeira casa, na qual Pablo recebia apenas amigos íntimos, era na casa de La Isla Negra em que reuniões políticas e setoriais de sindicatos e associações eram realizadas, mantendo esta casa como um importante espaço de discussão, que visava, entre outras coisas, a organização de movimentos de resistência contra governos ditatoriais, tanto dentro quanto fora do Chile.

desejamos viver em outro lado, longe da casa obstruída, longe dos cuidados citadinos. Fugimos em pensamento para procurar um verdadeiro refúgio. (BACHELARD, 1978, p. 217).

O que se deixa transparecer, no fragmento escolhido, a partir do trecho em que descreve esse imóvel como uma “Casa de pé-direito alto com fachada de vidro sobre o Pacífico, dava a impressão, a quem estivesse no grande salão, de estar sobre as ondas daquele mar bravio.” (1992, p. 55).

Nessa perspectiva, é possível perceber, nos escritos de Zélia, não só certa condução do percebido, na linguagem, com uma interlocução do ficcional sobre a materialização do vivido, tanto conferindo características sombrias a objetos inanimados, quanto sugerindo uma apequenação de quem percebe em relação a uma realidade que se forma, sempre, de maneira a engolir ou a agigantar-se sobre a subjetividade de quem está inserido nela.

Nesse sentido, lembramos do que nos fala Bachelard sobre as imagens do que aparenta ser grandioso:

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira infância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal põe cores particulares. (BACHELARD, 1978, p. 218).

A partir desse olhar fenomenológico, o universo infantil, que beira uma concretização onírica, aparece como contraponto à racionalidade do mundo social, que agiganta-se, de maneira manifesta, sobre a vida privada. No que tange às escolhas léxicas para descrição do espaço, essa percepção de Zélia em relação a ele é expressa a partir de palavras que remetem-nos a um local “frio”, “úmido”, “desnivelado”, “tortuoso”, agrupando cargas semânticas que compõem uma oposição direta à primeira casa descrita.

Enquanto uma casa é solar e aconhegante, revelando-nos uma simplicidade que se confunde à identidade do seu habitante, a outra é sombria e tortuosa, revelando uma persona reversa e incompatível com Neruda. Na primeira, a vida nos é apresentada contendo formas pulsantes e alegres, a partir da diversidade de fauna e flora, na segunda, uma carranca guarda esse espaço.

É interessante perceber que, nessas duas formas de identificação com os espaços, que são construídos a partir das afecções de Zélia, temos consciência do sensível através da espacialização literária em relação àqueles locais, materializando-se e

desmaterializando-se pela linguagem. Em ambas as descrições, tenta-se apreender um quadro volátil do passado, na tentativa de transportá-lo para o presente da narração, fundamentando uma perspectiva literária no cerne da expressão verbal.

Isto acontece porque, no movimento em busca de uma ressignificação e/ou materialização do vivido pela palavra, é impossível pensarmos em uma materialidade imutável, fazendo com que a escritora obedeça a um “[...] ímpeto ininterrupto de mudança – de uma mudança sempre aderente a si mesma numa duração que se alonga sem fim.” (BERGSON, 2006, p. 10).

Durante o processo supracitado, ou seja, entre a imagem mental e a descrição dela pela substância escorregadia do verbo, a deformidade dessas imagens, no próprio curso narrativo, se dá como atestado da liquidez dessa memória, transpassada por uma atualização da coisa ausente em um eterno movimento de construção/reconstrução que ocorre sucessivamente, ou seja, “[...] um crescimento por dentro, o prolongamento ininterrupto do passado num presente que avança sobre o porvir.” (BERGSON, 2006, p. 29).

Nesse tensionamento, entre fato objetivo e a recriação dele pela materialização verbal do que fora percebido, ancora-se a revisitação de sua vivência a uma construção estética que dialoga efetivamente com a composição literária. Isto acontece porque, como nos diz Brandão, “[...] um forte componente de abstração (em muitos casos de idealização) necessariamente está presente.” (BRANDÃO, 2013, p. 179).

Espaço empírico/físico e espaço percebido/ficcionalizado se complementam em uma ordenação do dito que não só nos revela, pela maneira como se manifestam, uma inferência pessoal sobre o que se conta, como uma relação entre a própria percepção do espaço e os elementos extensivos a ele e, de alguma forma, pertencentes e/ou interligados a ele de maneira significativa.

Nesse caminho fenomenológico da narração, a percepção torna-se o vetor dessa memória transposta na linguagem. É através do próprio curso de sua expressão verbal, marcada por uma visão *sui generis* do percebido, em relação ao descrito, que pode-se compreender de qual perspectiva a realidade empírica nos é anunciada e quais significações carrega, na revisitação de certas situações e espaços.

Nesse sentido e, tendo em vista que a autora escolhe a infância como um lugar privilegiado da percepção, a partir do qual ela elabora, na revisitação do vivido, certa perspectiva sobre a realidade empírica, veremos como a proposta de *Chão de meninos* (1992) se alia a essa revisitação, de forma estética. Isto quer dizer que deteremo-nos não

só em como os espaços privados e públicos são descritos e narrados, como o que a autora infere sobre a realidade sociocultural a partir desse trabalho com a linguagem.

### 3.2. O chão do qual dispõem os meninos

Quando falamos de um *Chão de meninos*, ou seja, de algo, a princípio, fixo, mas que é construído pela espacialização de um terreno da memória, vivo e em constante deslocamento, é interessante notar que a própria constituição desse título nos remete a um solo que se forma a partir do movimento e da duração/atuação desses meninos em relação ao espaço referendado por eles.

Na secção anterior não só vimos uma fusão entre os espaços perspectivados, como a constituição de um solo narrativo que se dá a partir da infância, tanto no nível diegético, quanto no do discurso, afinal, Zélia não só nos fala sobre o universo infantil, como utiliza uma linguagem oralizada que remete às suas raízes literárias e familiares.

Para interpretarmos esse movimento, faz-se importante analisarmos primeiro a perspectiva da qual se fala sobre o chão – lançando-nos à compreensão de como esse chão é construído e, em um segundo, de quem são esses meninos e qual a influência deles na composição desse chão.

Dessa maneira, poderemos compreender melhor o primeiro movimento de construção de um *espaço literário* no seio de seu projeto memorialista, ou seja, poderemos observar a mobilidade desses espaços evocados em uma materialização e desmaterialização do vivido pela força escorregadia da palavra.

Para isso, é importante dizer que, em uma associação referencial com sua infância, a infância dos filhos da autora figura, aqui, através pequenas alegorias, que nos dizem muito sobre a vida privada de Zélia, mas que nos dizem mais ainda sobre a vida pública de nosso país.

João e Paloma são, neste sentido, os meninos que conduzem nosso olhar para esse chão que se anuncia. O começo do livro, por exemplo, já nos insere em uma atmosfera de grande apreensão, sobre a vida destes no Rio de Janeiro da década de 60, colocando em relevo a preocupação de uma mãe que conhece bem os meandros da repressão:

ABRIL DE 1963

Acordei num pulo, sobressaltada com o toque do telefone. Por que tanto susto se estava ali à espera da chamada? Recostada na poltrona enquanto aguardava, adormeci. Que horas poderiam ser? Quanto tempo dormira? Não devia ter sido muito, ainda não dera meia-noite.

Do outro lado do fio João Jorge me falava “Mãe, pode vir...”. Ainda bem que eu não devia ir longe para apanhá-lo [...].  
 Tratei de recomendar: “Aguarde dez minutos antes de descer, meu filho, não fique esperando na rua...”. (GATTAI, 1992, p. 9).

Ao ver-se sozinha, em um apartamento da rua Duvivier, no Rio de Janeiro, a autora nos conduz a um mergulho para o fluxo de suas memórias, enquanto mãe e militante política em difícil contexto democrático, mas não apenas isso, ela o faz tomando o discurso ditatorial da época como aquele que tenta vigiar a utilização dos espaços, racionalizar a vida pública e, também, de certo modo, inserir-se na privada.

Essas problematizações espaciais não só podem ser percebidas ao decorrer de todo o livro, como refletem-se de forma direta em partes expressivas dele por meio da descrição e revisitação do narrado:

Bem em frente às janelas da sala, debaixo de nosso nariz, sobretudo de nossos ouvidos, havia o Beco das Garrafas, com entrada pela rua Duvivier. Quem visse esse beco durante o dia nem diria: verdadeiro jardim-de-infância, crianças moradoras dos edifícios em redor brincando de roda, de amarelinha, de cabra-cega... jogos infantis em lugar adequado onde não entravam automóveis. À noite, no entanto, a coisa mudava de figura. No beco funcionavam três boates elegantes com *shows* de cantores da melhor qualidade. [...] As três boates encarreiradas não davam conta do recado, viviam sempre repletas de uma clientela assídua, homens e mulheres amantes de shows, de uísques, de mulheres, de homens [...]. (GATTAI, 1992, p. 15).

No trecho destacado, por exemplo, a escritora nos fala de seu apartamento, no Rio de Janeiro, lugar no qual viera morar em um período de pós-exílio na Europa. Sendo um dos primeiros espaços em que convivera com seus filhos na volta ao Brasil, algumas reflexões de Zélia sobre ele fazem parte do imaginário cultural que ela acaba formando sobre a vida boêmia na cidade maravilhosa.

Localizando-se próximo a um dos becos mais conhecidos da cidade carioca<sup>39</sup>, esse é um dos locais descrito em pormenores por Zélia em seu livro de memórias, começando, ali, suas divagações sobre diversas questões sociais e existenciais. Na medida em que reflete sobre sua nova condição naquele ambiente, no qual viveu praticamente sozinha<sup>40</sup>, com seus dois filhos, passando as tardes em uma observação minuciosa da movimentação daquele bairro.

<sup>39</sup> O beco das garrafas foi e ainda é um importante espaço cultural da vida boêmia carioca, sendo lá que começou e se desenvolveu o movimento da Bossa Nova na música brasileira na década de 1950 a 1970.

<sup>40</sup> É importante frisar que nesse período em que voltam ao Brasil, Jorge Amado ainda era bem quisto no cenário político, vindo a se reestabelecer novamente no país apenas um ano e meio depois, nesse entremeio, financiado pelo partido comunista, realizou diversas viagens e participou de diversas conferências pela paz e pela liberdade de pensamento mundo afora. Eventos que são, inclusive, citados



São justamente a essas observações a qual somos lançados no fragmento supracitado. Nele, Zélia fala do beco e de sua capacidade camaleônica de transformação socioespacial, dividindo sua representação simbólica em dois momentos. No primeiro, falando do Beco das garrafas enquanto ambiente solar, sendo local de brincadeiras infantis, de conversas familiares e etc. No segundo, como um ambiente noturno, carregado de segredos e mistérios, movimentado, de certa forma, por uma pulsante vida cultural.

O interessante é que, o tensionamento entre esses dois momentos de um mesmo espaço se dá, expondo, por vezes, algumas fraturas sociais oriundas da realidade política de nosso país, evidenciadas pela construção estético-discursiva da autora. Isto acontece a partir das contraposições propositivas que Zélia elabora em seu relato, esmiuçando as contradições na ocupação dos espaços do público e do privado que se materializam naquele ambiente.

Observa-se, nesse sentido, que a própria disposição verbal sobre o Beco carrega, no tom da narração, certa carga de incômodo, do observador em relação ao observado, apresentando este a partir de uma atmosfera que se faz ver e ouvir, ou seja, que impõe sua presença perante a vida familiar da narradora. A qual nos diz que, “Bem em frente às janelas da sala, debaixo de nosso nariz, sobretudo de nossos ouvidos, havia o Beco das Garrafas.” (GATTAI, 1992, p. 15).

Em um momento posterior, a constatação sobre esse local anuncia-nos uma postura de ambivalência em relação a ele, ou seja, a condução da narração parece expor as contradições abrigadas pela sua intensa movimentação, a partir da entrada da famosa rua Duvivier.

Nesse sentido, somos apresentados a primeira faceta do Beco, ou seja, a de um espaço cheio de crianças, que o ocupavam durante o dia, compondo um “[...] verdadeiro jardim-de-infância, crianças moradoras dos edifícios em redor brincando de roda, de amarelinha, de cabra-cega...” (1992, p. 15).

Ao apresentar-nos sua vida noturna, no entanto, a autora nos insere em um pólo totalmente inverso do que se dera durante o dia, dizendo que, “À noite, no entanto, a coisa mudava de figura.” (1992, p. 15), atestando não só para a mudança de perfil das pessoas que se inseriam naquela disposição espacial, como relacionando a

---

por Zélia no próprio *Chão de meninos* (1992) e em seu outro livro de memórias *Jardim de inverno* (1988). Este último relatando o período em que estavam exilados na Europa.

transformação daquele espaço, mediante o preenchimento e a ocupação que se faziam dele.

A noite no Beco das garrafas, dessa forma, nos é descrita como uma verdadeira conturbação festiva. O próprio ritmo dessa ocupação noturna do local é transmutado para o texto de Zélia, introduzindo, inclusive, um grau ascendente das relações entre as pessoas e espaços a partir de trechos como “[...] homens e mulheres amantes de shows, de uísques, de mulheres, de homens...”(1992, p. 15).

Mais uma vez, a relação entre conteúdo e continente se estabelece na narrativa da autora como postura predominante para entendermos a significação de um espaço do meio, entre o que é percebido e revisitado pela memória e como o que é percebido tenta se materializar na linguagem.

Ao realizar tal movimento, estabelece-se, não só um processo interior-exterior da percepção do espaço e de sua significação, refletindo sobre a composição de certas relações sociais a partir da ocupação desse local, como efetua-se o movimento contrário, ou seja, exterior-interior, mostrando como o próprio espaço, pela sua disposição física, facilita certas relações sociais que se moldam a ele.

No texto tomado para essa leitura crítica, essas relações não só ficam evidentes na ocupação do beco, pelas crianças, transformando o ambiente em um “jardim-de-infância” durante o dia, como através da diversidade sexual e cultural possibilitadas pela própria disposição e características espaciais daquele lugar, no qual homens e mulheres surgem durante a noite, relacionando, a ocupação daquele espaço, a sua memória afetiva sobre ele.

Nessa perspectiva, a autora figura como uma *voyeur*<sup>41</sup> de seu tempo, mas que não se priva de ironizá-lo. É a partir do espaço privado – seu apartamento – que explora as contradições existentes no espaço público – Beco das garrafas – que a cerca e que, por vezes, invade sua intimidade.

O espaço do beco em si torna-se uma grande metáfora, não só da imposição dos discursos públicos sobre a vida privada, invadindo-a, regulando-a, como da fragilidade desses discursos, escancarando suas contradições e tentando desvendá-las em seus pormenores.

Dessa forma, não é à toa que, diferente da mera descrição do espaço em si, ao falar do Beco das garrafas Zélia fala, sobretudo, do público que o compõe, ou seja, das

---

<sup>41</sup> Observadora atenta.

peessoas que se utilizam de sua disposição e de como elas alteram-na em benefício próprio.

Entre esse público, novamente temos a figura das crianças, ou como o próprio livro já nos incita a pensar, dos *meninos*. Aqui eles funcionam como personagens ativos na ocupação de um local que se transforma a partir da utilização que se faz dele, ou seja, como actantes que a direcionam para um ponto de reflexão sobre a ambivalência do ambiente narrado, auxiliando a escritora na criação de certa percepção do sensível sobre essa realidade.

### 3.3. Os meninos que compõem o chão

Esse tipo de composição não só ocorre nas primeiras páginas do livro da autora, como se perpetua durante toda sua obra. Nesse sentido, os meninos – seus filhos – figuram como elementos essenciais de sua obra, conduzindo o enredo, dando movimento ao que é narrado e estabelecendo ligações indissociáveis entre memória e imaginação, motivando a construção de certas alegorias nos escritos de Zélia.

Não é por acaso que alguns trechos, a exemplo do que veremos abaixo, nos ajudarão a entender melhor esse direcionamento:

Ainda bem que criança não tem noção de perigo, e as minhas riam na maior descontração, brincando de adivinhas: João perguntou: ‘por que é que constroem sempre um morro em cima de cada túnel, hein, Paloma? Você sabe?’ Paloma se defendeu: ‘Você pensa que sou boba?’ João estava a fim de provocar a irmã: ‘Então me diga por que é que eu fui à Europa e voltei e você só voltou?’ Felizmente Paloma não topou a provocação: ‘Eu respondo só se você me disser por que é que o azul é azul’. [...] Num dado momento, momento da maior aflição, quando eu repetia baixinho, sem parar, ‘ai meu Deus! Ai meu Deus do céu...!’, João resolveu me fazer uma pergunta: ‘Me diga uma coisa, mãe, afinal de contas, você acredita ou não acredita em Deus?’ Sem desgrudar os olhos do volante, respondi: “A esta altura da situação, menino, não ponho em dúvida a existência de ninguém!” (GATTAL, 1992, p. 138).

Assim como em outras passagens do livro, as crianças participam de forma atuante nas reflexões que são trazidas à tona durante a narração. O que a princípio pode ser lido como um simples diário, acaba revelando-nos certa discussão ideológica, que se constitui no próprio movimento composicional desse formato epistolar.

No trecho supracitado, por exemplo, somos apresentados, de imediato, a Paloma e João Jorge, filhos de Jorge Amado e Zélia Gattai. No entanto, longe de ser apenas um relato cotidiano, nele podemos entrever certas construções que se sobrepõem a uma

simples representação do discurso infantil em uma viagem automobilística, empreendida pela escritora.

É interessante perceber que as crianças assumem grande importância no plano do discurso, obtendo a transcrição de seus diálogos a partir da percepção de Zélia, o que já nos anuncia o poder que essas falas adquirem, ao serem revisitadas pela autora no decorrer da cena descrita.

É como se ela utilizasse a inocência do universo infantil como uma espécie de salvo-conduto para um pensamento crítico sobre determinados pressupostos ideológicos, sobretudo os conservadores, presentes no contexto político no qual estava inserida.

No próprio fragmento, somos introduzidos na cena a partir de um argumento de princípio sobre o que vai ser dito. Uma espécie de preâmbulo é utilizada como salvo-conduto para o leitor que, inicialmente, vai ser transportado para esse tipo de situação, “Ainda bem que criança não tem noção de perigo [...]” (GATTAI, 1992, p. 138). Ao fazer isso ela não só nos alerta para uma inocência prévia de quem fala em relação ao que se fala – preparando o leitor – como nos alerta, para o perigo do conteúdo do que vai ser dito, convidando-nos a um terreno movediço no qual, o que vai ser dito é colocado em constante movimento entre a significação expressa e a significação alegórica, apresentando-nos previamente a situação que está prestes a narrar.

Logo em seguida, a autora nos insere em uma atmosfera que é suavizada pela brincadeira de seus filhos, que “[...] riam na maior descontração, brincando de adivinhas” (GATTAI, 1992, p. 139). A discussão entre as duas crianças estabelece o tempo em que a ação se desenvolve, entrando no tempo do discurso a partir da condição espaço-temporal de um automóvel em movimento, colocando em movimento, também, o que é narrado, ou seja, “As palavras parecem não dizer, mas apenas transportar – analogamente a um espaço onde nunca se está porque é apenas o acesso a outros espaços.” (BRANDÃO, 2013, p. 7).

Esse movimento do discurso que, funde-se ao movimento de revisão do narrado, alia-se, nesse sentido, ao que sempre é encapsulado pela possível resposta que se segue, ou seja, pelo que nunca é respondido e, pelo contrário, sempre posto em uma esfera do esquecimento, haja vista que sua irmã não consegue responder ao que é perguntado.

O discurso de João, filho mais velho de Zélia, é que conduz essa passagem transposta no fragmento acima. A partir de uma primeira pergunta, em relação à

brincadeira que realiza com sua irmã, toda a cadeia de ações é ativada, “ ‘por que é que constroem sempre um morro em cima de cada túnel, hein, Paloma? Você sabe?’ ” (GATTAI, 1992, p. 139).

A partir daqui temos um gatilho discursivo que vai estabelecendo um profundo tensionamento entre os dois irmãos, partindo, inicialmente, de uma esfera individual para, posteriormente, abarcar uma outra, coletiva, dando vida à cena em destaque e proporcionando-nos imagens sobre o fato ocorrido.

O interessante nesse fragmento, é que a fala de João, apesar de estar inserida em um universo do lúdico e do infantil, que percebe o espaço em movimento a partir de uma relação de mistério em torno do que o cerca. Não por acaso, a primeira pergunta que faz a sua irmã, relaciona-se, de maneira aparentemente despretensiosa, às condições de moradia do período, acentuando o crescimento de uma desigualdade social manifesta, sobretudo, na construção e desconstrução de certos espaços físicos, percebidos por ele.

A própria indagação sobre o crescimento de morros e, também, da construção destes, sobre túneis, já nos apresenta, mesmo em tom de brincadeira, certa parcela da realidade que é apreendida de maneira misteriosa, ou seja, em uma esfera do desconhecido que ronda a percepção de uma criança em plena formação social.

O mais interessante é que, todo esse jogo de significados se articula tendo em vista o que não é dito explicitamente, mas que, pela força de sua enunciação e, pelo seu caráter de desocultamento de certa realidade, acaba vindo à tona.

Ao estabelecer esse posicionamento, a autora ainda utiliza a brincadeira de adivinhas como um pretexto para reflexos sobre público e privado que partem, sempre – em seus escritos – do seio familiar, ou seja, para o espaço compartilhado, não insentando-se da responsabilidade de questionar o contexto sociocultural do qual nos fala.

A própria Zélia, inclusive, participa dessa encenação, primeiro de forma passiva e, em um segundo momento, posicionando-se em relação a essas duas parcelas da realidade, ou seja, a que tenta compreender o momento em que se vive, questionando criticamente o que se vê em busca de respostas, e a que ironiza esse conhecimento, através de uma relativização do que é questionado, esquivando-se das respostas esperadas e formulando questões outras, justamente pela impossibilidade de responder, de maneira direta, ao que fora perguntado.

Nessa segunda posição discursiva, por exemplo, a fala de Paloma obtém grande destaque, distorcendo as perguntas de João e induzindo-o a outras, de caráter absurdo,

na impossibilidade de responder ao que fora questionado anteriormente, “Eu respondo só se você me disser por que é que o azul é azul.” (1992, p. 138).

Em meio a essa discussão, a forma como a autora se posiciona nesse embate, contudo, é o que gera o grande desfecho do que nos é narrado. Aqui, enquanto personagem da cena que ela mesmo revisita, a mãe de João e Paloma, que se vê em constante movimento – dirigindo em direção ao aeroporto do Rio de Janeiro – de tão bombardeada por essas indagações infantis, parece atuar em uma posição discursiva de indiferença, tanto em relação ao que é dito quanto em relação ao que é rebatido.

Algo que se reflete, por exemplo, a partir do desfecho dessa pequena cena, na qual, ao responder à pergunta de João, “Me diga uma coisa, mãe, afinal de contas, você acredita ou não acredita em Deus?” (1992, p. 138), a escritora acaba por dizer “A esta altura da situação, menino, não ponho em dúvida a existência de ninguém!” (1992, p. 138).

O fato é que neste, assim como em outros fragmentos do livro da escritora, é comum notar que a infância não é um mero elemento escolhido ao acaso. Se com *Anarquistas Graças a Deus*, Zélia tenta desmistificar, através de um esforço memorialista, a ideia pré-concebida sobre os anarquistas no Brasil<sup>42</sup>, fazendo de seu livro um projeto estético e também político, o mesmo acontece com *Chão de meninos*.

O que nos chama atenção, justamente pela criação de um espaço de composição estética que parece querer nos desmecanizar, alertando-nos para o perigo de uma existência extremamente instrumentalizada. Isto quer dizer que não só o *espaço literário* é composto em um movimento de perspectivação do vivido, espacializando-o através de uma linguagem da infância e/ou dos meninos, como o próprio deslocamento do universo interior para o exterior revela, por vezes, discussões sobre aspectos extratextuais que dialogam de forma direta com que se quer/pretende resgatar do esquecimento.

Nesse movimento, fica evidente que a escritora vale-se de uma condição de verdade, assimilada previamente pelo leitor, em uma espécie de pacto narrativo, fundamentando o literário em suas obras ao espacializar sua experiência íntima em duas dimensões que se correlacionam, a da linguagem e a da percepção e ordenação do

---

<sup>42</sup> Vale aqui ressaltar que não só a família de Zélia vinha de uma base anarquista fundada ainda em território italiano, como o próprio partido comunista, no Brasil, se estabelece a partir dessa mesma base, embora tenham rompido ideologicamente com ela, pouco tempo após a legalização e organização do PCB.

narrado. Para isso, vale-se do *topos* da infância, como elemento crítico diante de um todo social regulador e tecnicista.

Diz-se isto porque, em sua obra, o mundo da infância parece ter um estatuto próprio, que não compactua de uma racionalização do indivíduo e que permite, pela sua própria constituição, ser capaz de perceber, com o frescor do olhar da criança, caminhos outros para a interpretação do mundo, em oposição, imediata, a um olhar que já está condicionado a certa realidade social.

Zélia, que articula de forma muito eficiente essa oposição, o faz deixando claro que aquela é a sua “verdade” acerca do mundo. Isto quer dizer que, em um movimento quase heideggeriano, assume, na verdade, um caráter de abertura que se manifesta através das possibilidades semânticas do que não é dito, imbricadas no tratamento que é dado ao que se diz.

Nesse sentido, não é difícil notar a importância dessa reflexão que a autora estabelece, partindo da articulação de suas memórias e da perspectiva infantil, na tentativa de salvar, das águas do esquecimento, certa percepção de mundo. Ao fazer isso, acaba desocultando-nos uma parcela da realidade objetiva, a partir da interpretação recriadora acerca dela:

– Meu pai tem um amigo que é dono de uma fábrica de brinquedos, eu vou sempre lá com ele...

Mais tarde quis de Paloma quem era o tal amigo do pai que tinha uma fábrica de brinquedos e ela respondeu tranquilamente: “O Oscar Niemeyer, ora!” Ela costumava ir com Jorge ao escritório de Oscar na avenida Atlântica: a fábrica de brinquedos. Enquanto os dois batiam papo, ela se distraía brincando com os automoveizinhos, as casinhas, as arvorezinhas das maquetes expostas... Ela dissera a verdade, a sua verdade”. (GATTAL, 1992, p. 102).

Em sua obra, a constituição do vivido dialoga com o ficcional por assumir, no discurso de seus filhos, um estatuto de verdade que permeia seu relato. O que se reflete, por exemplo, neste trecho, em que Oscar Niemeyer, importante arquiteto brasileiro, chega a ser descrito, sob a perspectiva de Paloma, como o dono de uma importante fábrica de brinquedos.

Perspectiva que, inclusive, é justificada no trecho transcrito, quando sua filha visita o local de trabalho do amigo de seu pai, deparando-se com diversas maquetes, miniaturas de casas e pequenos esboços arquitetônicos que eram vistos como “[...] automoveizinhos, as casinhas, as arvorezinhas [...]” (1992, p. 102), remetendo a um

ambiente mágico, gravado em sua memória e, interpretado a partir de certo arcabouço de sua experiência.

Ao tomarmos ciência de qual fábrica de brinquedos Paloma fala, somos conduzidos, imediatamente, à conclusão e percepção da própria mãe da menina, estabelecendo uma confirmação do que fora rememorado e assumindo a perspectiva infantil como um parâmetro de verdade, ao dizer que, “Ela dissera a verdade, a sua verdade.” (1992, p. 138).

Ao fazer isso Zélia não só confirma o ponto de vista de sua filha sobre o experienciado, como aposta nessa visão recriadora, da infância sobre os fatos objetivos, como potencialmente mais rica do que uma descritiva/racionalista acerca do que é percebido. Afinal, “[...] por mais que a palavra se apresente com sua significação bem definida, irá perdê-la, esvaziar-se-à de toda significação assim que for aplicada à totalidade das coisas.” (BERGSON, 2006, p. 52).

Confirmando sua postura diante dessa perspectiva, a escritora acaba atestando tanto em favor de uma dimensão do literário que se espacializa a partir da percepção infantil, sendo, esta, necessária para a expansão de nossa realidade, quanto uma postura de desencantamento com certo modelo estrutural.

Atrelando-se a uma perspectiva do mundo em que o que antes fora relegado à imaginação, agora engrandece nosso olhar para o mundo, a autora nos chama atenção para a dimensão recriadora do universo infantil, ou, a exemplo do que nos diz Gaston Bachelard:

[...] é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno. (BACHELARD, 1978, p. 295).

Para isso dispõe-se criticamente sobre uma vontade de verdade do público sobre a dimensão do privado, olhando para o chão de suas memórias, ao tempo em que reconstrói-se por meio dele, colocando em movimento certos pressupostos estéticos e ideológicos.

O que atesta em favor de um projeto estético, empreendido pela autora, que não só possui a força de um documento histórico sobre o passado, como propõe-se, também, enquanto instrumento de posição crítica sobre a normatização da vida cotidiana, expandindo nossa percepção de mundo, sobretudo, no que tange à regulação de nossa



experiência social, impossível de ser abarcada, em sua totalidade, por um discurso coletivo.

Esse movimento de representação da realidade, localizando-se entre a literatura e a autobiografia, no momento em que se dá, como nos diz Paul de Man, realiza-se quando “[...] a narrativa se move de um centro na direção de uma periferia, é a representação espacial de uma articulação diferencial, mas complementar, dentro de um único momento”. (MAN, 1996, p. 85).

Dessa maneira e, de acordo com essa breve investigação da espacialização da memória, podemos observar que o *espaço literário* na obra *Chão de meninos* se dá em um posicionamento crítico sobre a realidade social, através do discurso perspectivado do universo infantil.

O que nos faz refletir sobre como a autora compõe, sua obra fundamentando-a em elementos críticos de materialização e desmaterialização dos espaços, na tentativa de se repensar certos discursos que figuraram e/ou figuram como firmadores de determinadas ideologias, a partir de um discurso alegórico.

Nesse tensionamento, entre a percepção e a descrição da experiência pela linguagem, que estabelece um movimento de revisitação dos fatos, a força semântica de sua narrativa, ancora-se a *imagens-lembranças*, que nos conduzem a uma composição literária do cotidiano.

O que acaba encaminhando seus escritos para uma uma dimensão maior, transcendendo seu enquadramento enquanto mero documento histórico e, inserindo-lhe em uma disposição composicional que obtém uma inscrição *híbrida*, entre a autobiografia e a literatura.

Ao realizar tal percurso, diferente de uma abordagem política direta – apenas explicando seu posicionamento político – a narrativa de Zélia vai além, construindo, na própria linguagem, uma dimensão do político que se vale, também, da expressão verbal como figuração de uma propositura ideológica. Isto porque “A relação desse discurso com a prática política não pode ser descrita em termos psicológicos ou psicolinguísticos, mas sim em termos da relação, dentro do modelo retórico, entre os campos semânticos referencial e figurativo.” (MAN, 1996, p. 182).

Nesse trajeto, tanto os espaços públicos são expostos de maneira a revelar suas contradições, quanto os discursos que envolvem esses espaços são criticados de maneira bastante significativa. Ou seja, a evocação da memória adquire um caráter revisionista.

Cria-se um parâmetro crítico que fundamenta uma vontade individual sobre um discurso institucionalizado que se afirma em uma ruptura com o modelo utilitarista da época, espacializando um *tempo do narrar* que, valendo-se da imaginação, contrapõe-se à racionalização de nossa subjetividade, antes imperante no período ditatorial brasileiro.

Seu posicionamento político não se deixa restringir apenas a uma exposição direta de seu engajamento sociocultural e, sim, que seu relato sobre a vida íntima repensa e incorpora um *espaço literário* que determina a composição de suas memórias a partir de uma interpretação da realidade brasileira que, enraizada em um microcosmo da vida íntima, floresce intensas discussões no macrocosmo da vida pública.

Como num tabuleiro de xadrez, cada movimento parece articular-se, em sua narrativa, com o intuito de colocar-nos em xeque, diante da força de sua enunciação. Contudo, diferente do jogo mencionado, as regras que Zélia utiliza são outras, as peças das quais se vale possuem movimentos imprevisíveis e o próprio tabuleiro se apresenta em constante formação.

Personalidades, artistas e crianças parecem participar de uma teatralização figurativa bastante complexa, mas que nem por isso soa falsa ou pretende-se artificial diante dos olhos de um leitor mais atento. Em diversos momentos de sua narrativa, Zélia instiga nossa curiosidade para o que está nos bastidores, para o que não foi mostrado, para o que resiste atrás da cortina.

Nesse sentido, a autora manifesta, para além de sua postura direta de engajamento social, um engajamento que se dá, também, no âmbito estético, transformando a escrita de sua vivência, ao mesmo tempo, em um documento histórico e literário sobre o Brasil e, nós, enquanto seus leitores, ao assumirmos caminhar nesse terreno movediço, somos conduzidos pelo prazer dessa leitura.

Dito isto e, atento a essas relações estabelecidas na/pela linguagem, entre o figurado e o referencial, ou seja, entre a construção estética e a realidade empírica, é que sua narrativa adquire uma potencialidade semântica de grande relevância para os estudos da memória, reforçando-se a necessidade de lançarmo-nos a um descortinamento de nosso passado, fazendo com que, este, funcione como um farol, a iluminar-nos em tempos sombrios.

## CONCLUSÃO

De acordo com tudo o que abordamos no capítulo I, aos vermos que a tradição escrita de uma perspectiva mnemônica, na literatura, pouco a pouco, modificou-se, valendo-se de certos elementos estéticos que envolviam a condução de certas narrativas. Dessa forma, pudemos compreender melhor certas composições que, antes, eram enquadradas apenas no âmbito particular, como a escrita de cartas, bilhetes, diários, entre outros, relacionando essa produção com a complementariedade perceptiva da memória coletiva.

Esse percurso nos ajudou a compreender que, na medida em que algumas narrativas do particular se fundiram a um tratamento estético do dito, uma mudança significativa na forma de se pensar tempo e espaço dentro do objeto literário, expandia-se, através de uma força memorialista de composição, alterando a noção de espaço no âmbito da escrita literária.

Abrangendo novas configurações diegéticas, que dialogavam com a autobiografia, no capítulo II, mostrou-se como essas narrativas de memória construíram certo espaço literário no cerne de sua produção, valendo-se de um caminho híbrido que apoiava-se tanto na experiência coletiva, que fundamenta um discurso crítico em sociedade, quanto na revisitação dessa memória a partir de um tratamento estético do não-dito.

Ao fazer isso, trazia-se à tona o que antes fora relegado ao esquecimento. Nessa direção, demonstramos como essa espacialidade se deu em obras como as de Graciliano Ramos, Pedro Nava e Zélia Gattai, grandes expoentes dessa forma de construir a narrativa intitulada de memorialista. Esta última de maneira um pouco mais aprofundada, por se tratar do centro de nosso trabalho.

A partir dessa investigação do espaço literário nas obras memorialistas, em especial nas narrativas de Zélia Gattai, ficou nítido que esse espaço de composição da memória consistia na revisitação do literário, incorporando, a esse tipo de composição, a experiência com o íntimo, de forma a tensionar determinadas relações – antes muito bem definidas, mas que agora começam a ser problematizadas –, sobre o espaço da literatura em determinados textos de memória.

Justamente nesse caminho de desvelamento do não-dito, percebeu-se que a força de certos arquivos existenciais nos iluminariam de forma decisiva para compreensão, tanto dos discursos literários da época em que Zélia produzira sua obra, quanto das

problemáticas socioculturais de nosso país, reverberadas ao decorrer do tempo, correlacionando à guinada subjetiva desses escritos, à força repressora da época na qual ela estava inserida, relacionando memória individual e coletiva.

Logo, observou-se que o espaço criado pela escritora não só se deu contra a imposição de um discurso mecanicista e racionalista, decorrente dos desdobramentos pós-segunda guerra, como promoveu a proliferação de várias publicações de sua vida privada, o que acabou funcionando como arquivos alternativos de vivência sociocultural, a exemplo da narrativa de *Chão de meninos*, sobre o qual nos debruçamos em um movimento de compreensão estética e ideológica.

A partir dessas investigações e, valendo-nos de uma perspectiva hermenêutica-fenomenológica do texto literário, pudemos observar, na obra de Zélia, que esse novo caminho de realização estética ancorava-se a um sentimento de revisitação acerca do vivido, como forma de problematizar, não só os modelos literários de sua época, como as discussões políticas que o permeavam.

Nesse sentido, falar do espaço privado não só refletia-se como uma fratura do discurso oficial sobre a história democrática do país, como contrapunha-se esteticamente a um modelo de realização literária com vistas a um rebuscamento estético e estrutural que não mais dialogava efetivamente com a produção que se anunciava.

Em um caminho de confluência entre a experiência individual e a coletiva, a autora não só exemplificou o direcionamento que diversos autores, especialmente no Brasil, deram a esse novo formato. Apoiando-nos justamente nesse farto material histórico e, ao mesmo tempo estético, adentramos em um terceiro momento de nosso percurso investigativo.

Não é por acaso que, no capítulo III, analisou-se a obra *Chão de meninos* (1992), identificando elementos de composição do espaço literário em três dimensões distintas. A primeira delas foi na dimensão em que atua a linguagem em si, no plano do discurso, espacializando certa perspectiva oral no cerne da expressão verbal. Nessa primeira etapa, percebemos que as raízes literárias de Zélia, em um movimento de incorporação discursiva, dialogava com certa tradição oral implementada em sua narrativa. Essa constatação foi importante para entendermos como essa experiência pessoal, trazida para a composição, fundamentava um imaginário do maravilhoso na contação de certos acontecimentos de sua vida.

Logo, constatou-se que não só o imaginário infantil fora extremamente importante na criação de um contraponto estético e político em face de uma realidade social extremamente reguladora e racionalista, como a influência de sua formação cultural enquanto neta de imigrantes italianos, vindos ao Brasil a partir de um sonho de liberdade democrática se manifestou de maneira efetiva em sua narrativa, criando um movimento de contestação e encantamento sobre o país no qual viera morar, observando-o criticamente a partir de seu papel enquanto militante e reconstruindo-o literariamente, a partir de suas esperanças e vivências nele.

Na segunda dimensão, analisamos o foco narrativo, ou a fenomenologia do narrado em seu texto. Aqui não só percebemos um *tempo do narrar* a partir do tensionamento entre espaço percebido e espaço empírico, como a ressignificação do discurso social a partir da revisitação crítica dos espaços públicos e privados. Nesse sentido, pode-se perceber que, Zélia não só deslocava suas reflexões para a constituição desses espaços, como percebia-os a partir de uma perspectiva da infância, como contraposição a um discurso racionalista, construindo um espaço literário nesse entrecaminho entre a matéria observada e a verbalização do observador.

Já na terceira, ou seja, actancial, no qual nos encaminhamos para análise dos personagens e de suas relações com os espaços descritos por Zélia, detemo-nos especificamente na figura dos meninos que compõem o chão do qual a autora nos fala, o chão de sua memória.

Nesse terceiro momento ficou manifesto que, tanto o chão do qual Zélia nos fala é um espaço móvel, a partir do qual emergem suas recordações, quanto os meninos que o habitam lhe impõem um movimento que se transforma em pretexto para a revisitação de sua experiência enquanto militante, muitas vezes refletindo, de forma alegórica, sobre as ideias e ações dessas crianças para engatilhar certas discussões sociais e políticas que deixam entrever em diálogos e situações descritas pela autora.

Ao fim desse estudo sobre o espaço literário na narrativa memorialista, em especial, na obra *Chão de meninos*, de Zélia Gattai, não só chega-se à conclusão de que, tanto a reconstituição crítica do vivido assume-se enquanto uma releitura sociocultural dos espaços de representações, percebidos de maneira *sui generis* pela autora, quanto a transposição dessa percepção na linguagem, de maneira fenomenológica, dá fôlego a novos formatos de composição.

Por este motivo, não é exagero dizer que os escritos de Zélia não só dialogam e reinterpretam os modelos estéticos vigentes, expandidos, de forma dialética, a exemplo

de outros escritores memorialistas, como carregam, em si, relatos sobre a história democrática do Brasil de maneira crítica, levando-nos a um passeio, nem sempre linear, pela história de nossa constituição sociocultural.

O tratamento da memória, realizado na narrativa de Zélia, não só compõe um espaço literário que transpassa a revisitação do que fora experienciado, aliando percepção e representação, como dialoga, de maneira crítica, com o domínio extrínseco à obra que é tecida, realizando um diálogo com o seu tempo que ecoa em tempos outros, fundindo passado e presente, particular e coletivo em um momento fluido de experiência estética.

Ao fazer isso, a autora constrói um espaço do sensível fundamentado na literatura, o que nos permite compreendermos nossa constituição enquanto sujeitos, pela abertura estética do texto literário, valendo-se do não-dito sobre sua vida íntima, antes relegado ao esquecimento, para abrir-nos os entrecaminhos do dito em um duplo caminho de observação: olhando para o quem o diz no movimento de significação do que se diz.

Dessa maneira, seus escritos se fizeram e fazem, cada vez mais, necessários, para que mantenhamos viva a memória de luta em favor de uma liberdade artística, política e de expressão, lançando profundas reflexões, não só sobre o espaço literário de fora – que envolve a criação artística – como sobre o de dentro – materializado pela percepção do público e do privado pela linguagem – mantendo seu posicionamento crítico diante da realidade objetiva.

Por esses e outros motivos é que os estudos sobre essa autora tornam-se cada vez mais imperativos, não só pela postura crítica, estabelecida no cerne de sua expressão verbal, como pela sua coragem, na tecitura de suas memórias, estabelecendo relações de fronteira entre o público e o privado a partir de uma construção estética que possibilita diversas leituras, abrindo caminhos para o estudo das narrativas memorialistas no Brasil.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *De anima*: sobre a alma. Trad. Ana Maria Lóio. Lisboa: Imprensa nacional casa da moeda, 2010.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: \_\_\_\_\_. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BEAUVOIR, Simone de. *A força das coisas*. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *O pensamento e o movente*: ensaios e conferências. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1975.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes: 1987.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRAGA, Kassiana. O passado nas obras de Zélia Gattai a partir de sua escritura memorialista. *Revista história, histórias*. Universidade de Brasília, Vol. 1, n. 5, 2015. p. 183-189.

BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. Belo Horizonte: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. A Literatura Brasileira em 1972. *Revista Iberoamericana*. Universidade de Pittsburgh, vol. XLIII, n. 98-99, jan.-jun. 1977.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Memórias de uma jovem anarquista. In: FRAGA, Myrian; MEYER, Marlyse. [Org.] *Seminário Zélia Gattai: gênero e memória*. Salvador: FCJA; Museu Carlos Costa Pinto, 2002. Disponível em:

<[http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigo\\_zelia\\_gattai.pdf](http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigo_zelia_gattai.pdf)> Acesso em: 03 abr. 2018.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CORETH, Emerich. *Questões fundamentais de hermenêutica*. Trad. Carlos Lopes de Matos. São Paulo: Edusp, 1973.

DÉTIENNE, Marcel. *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*. Trad. Juan Jose Herrera. Madrid: Taurus, 1983.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1998.

GADAMER, Hans George. *A hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GATTAI, Zélia. *Anarquistas graças a Deus*. São Paulo: Record, 1979.

\_\_\_\_\_. *Chão de meninos*. São Paulo: Record, 1992.

\_\_\_\_\_. *Discurso de posse*. [S.l. s.n.], 2002. Disponível em <<http://www.academia.org.br/academicos/zeliagattai/discursodeposse>>. Acesso em: 07 mai. 2017.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcadia, 1979.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HAVERLOCK, Erick A. *La musa aprende a escribir*. Trad. Luís Bredlow Wenda. Buenos Aires: Paidós, 1996.

HEIDEGGER, M. A essência da verdade. In: \_\_\_\_\_. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1999.

LEJEUNE, Philippe; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O Pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LLEDO, Emilio. *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de estudios constitucionales, 1991.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

\_\_\_\_\_. O leitor demanda (d) a literatura. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.



MAN, Paul de. *Alegorias da leitura: Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

NAVA, Pedro. *Baú de Ossos*. São Paulo: Companhia das letras, 1973.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. O tempo na Literatura. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PLATÃO. Fédon. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos: O banquete, Fédon, sofista, político*. Trad. Jorge Paleikat; João Cruz Costa. São Paulo: Abril cultural, 1972.

\_\_\_\_\_. *A república*. Trad. Ingrid Cruz de Sousa Neves. Brasília: Editora Kiron, 2012.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006. v.1.

\_\_\_\_\_. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1971.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 34. ed. São Paulo: Record, 2011.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ROSCILLI, Antonella Rita. *Zélia Gattai e a imigração italiana no Brasil entre os séculos XIX e XX*. Salvador: EDUFBA, 2016.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Confissões*. Trad. Julia da Rosa Simões. São Paulo: L&PM, 2012.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado, cultura e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHENEIDER, Michel. O outro eu. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

VERNANT, Jean-pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.